

Lisboa:
**A introdução do Sitar num contexto musical
português**

Paulo Jorge Martins de Sousa

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Etnomusicologia

Outubro de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica do
Professor Doutor João Soeiro de Carvalho

Lisgoa: A introdução do Sitar num contexto musical português
Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Etnomusicologia

Paulo Jorge Martins de Sousa

Palavras-Chave: Lisgoa, Sitar, António Chaínho

Resumo

Lisgoa: a introdução do sitar num contexto musical português trata de um estudo de caso de um projeto de disco e de espetáculo com a peculiaridade do autor do trabalho ter sido simultaneamente investigador e membro integrante do corpo musical que realizou o processo. Este caracterizou-se pela tentativa de introduzir a guitarra portuguesa em repertórios musicais de origem indiana com o objetivo de mostrar como este instrumento se pode libertar do seu repertório tradicional – o fado, e desta forma expandir as suas potencialidades e a versatilidade do artista António Chaínho. Simultaneamente assistimos ao inverso, ou seja, à introdução do sitar em repertórios portugueses e goeses, repertórios para os quais este instrumento não foi concebido. Esta situação levantou problemas de natureza musicológica que foram necessários ultrapassar. Estes problemas consistiram em colocar o sitar, feito para a performance de uma música de natureza modal, em contacto com repertórios tonais.

As motivações para levar a cabo este trabalho, levantaram o pressuposto de que o sitar é o representante de eleição da música indiana. Por outro lado, poderia este instrumento ser apenas o cordofone ideal do outro lado do mundo para contracenar com a guitarra portuguesa. Para compreender este pensamento, foram abordados corpos teóricos como o orientalismo, o pós-colonialismo, a *world music* e a *performance*, que segundo o autor ilustram as problemáticas adjacentes a este processo musical.

Foi realizado trabalho terreno junto dos intervenientes deste processo musical com o intuito de obter dados respeitantes à verificação da hipótese do sitar ser um estereótipo da música indiana, assim como indagar sobre os conhecimentos e competências dos intervenientes sobre géneros musicais indianos, músicos e instrumentos musicais. A catalogação do Lisgoa como um trabalho de *world music* foi também um assunto discutido neste trabalho terreno.

Índice

Introdução	1
I. Enquadramento Teórico	
Orientalismo	4
Pós-Colonialismo	6
<i>World Music</i>	8
<i>Performance</i>	12
II. Processo Musical	
O Sitar, breve história	15
Música Hindustânica	17
Encontros musicais do Sitar no Ocidente	18
António Chaínho	20
Uma ideia chamada Lisgoa	21
O Repertório	25
Fado	26
<i>Bollywood</i>	28
Mandó	30
Dificuldades musicológicas de convivência	32
III. A construção do Lisgoa	
Metodologia	37
A escolha do tema	39
O Repertório	40
A Proximidade dos intervenientes ao repertório	51
O Sitar	56
A <i>Performance</i> do Sitar	68
O Lisgoa e a <i>World Music</i>	75
IV. Conclusões	79
V. Fontes citadas	84

Anexos

Modelo de entrevista utilizado

Entrevista a António Chaínho

Entrevista a Nuno Sampaio

Entrevista a Carlos Barreto Xavier

Entrevista a Tiago Oliveira

Entrevista a Raimund Engelhardt

Entrevista a Manu Teixeira

Entrevista a Isabel de Noronha

Entrevista a Rubi Machado

Entrevista a Luis Santos (Som)

Entrevista a Luis Santos (Luz)

Introdução

Desde que me tornei num estudioso do sitar, e mais tarde possuidor de um considerável domínio do instrumento, comecei a alimentar a ideia de um dia ter uma expressão própria, e um som que me identificasse. Tal como eu, muitos músicos o desejam. Porém, o que eu queria era também ressignificar o sitar, isto é, extraí-lo do seu habitat natural, a música hindustânica ou música do norte da Índia, sem que o instrumento perdesse as faculdades para que foi criado – a simulação da expressão vocal, já que é a voz, o instrumento principal e mais importante da expressão hindustânica; e introduzi-lo noutro contexto, o da música portuguesa. Esta ideia passou a conviver comigo. Será que de tanto pensar nela, se materializou? Foi o que veio a acontecer ao ter sido convidado a participar num projecto onde se pretendia misturar música portuguesa com música indiana.

Tive felizmente a oportunidade de integrar uma equipa de trabalho com a finalidade de gravar um disco, após ter aceitado o convite que me foi dirigido para desempenhar a função de sitarista, isto é, representar o outro lado do mundo, representar a música distante, que se tece com outras linhas, outras regras, outros princípios, por vezes muito difíceis de entender sob o ponto de vista do estrangeiro que ouve uma música que não lhe é familiar.

Vários problemas se verificam quando nos colocamos sob o ponto de vista da *performance* musical, ao juntar canções portuguesas com um discurso musical hindustânico, que se caracteriza por um processo criativo que vai sendo construído à medida da interacção espaço-temporal, isto é, música como produto *versus* música como processo. Outros problemas ganham também forma quando um músico ocidental avalia a qualidade do discurso melódico produzido por um sitar, ou qualquer outro instrumento melódico indiano, durante a elaboração de um *raga*, explorando e saturando todas as combinações possíveis do modo ou escala usado, em oposição à melodia que é preparada e produzida para caber numa determinada métrica de uma forma de canção como um verso ou um refrão. Se por um lado, existe a curiosidade, o deslumbramento ou a admiração do mistério da música oriental pelos seus timbres, escalas, ou efeitos psicológicos produzidos, por outro lado, esta por vezes é mal compreendida ou até desvalorizada, devido aos vários problemas que se levantam como por exemplo, a dificuldade de trabalhar numa estrutura modal ou a longa duração destas peças musicais. Estes aspectos atrás citados foram temas de discussão ao longo da preparação do Lisgoa, a propósito dos quais considerei pertinente alertar o produtor, pois defendi a inclusão

de um tema de sitar no alinhamento do disco, a fim de ficar nele representado, o ambiente musical de onde o sitar é proveniente.

Que motivações levaram um grupo de músicos a encetar uma experiência desta natureza, ou o que me levou a ter este desejo de integrar o sitar num projecto musical português, são questões interessantes que poderão ter resposta neste trabalho. Porém, a hipótese que levanto para o meu trabalho, é o facto da escolha e posterior utilização do sitar no projecto musical Lisgoa ter sido resultado de uma representação estereotipada deste instrumento na música indiana.

A razão da escolha deste tema prende-se com a minha inclusão e posterior experiência vivida no projecto que daria origem ao trabalho discográfico batizado de Lisgoa. Uma fusão óbvia das palavras Lisboa e Goa. No entanto o uso deste termo poderá não ser coerente com a natureza do seu repertório, já que outras músicas de outras regiões como Tibet e Norte da Índia estiveram para figurar no alinhamento do repertório, acabando posteriormente por ser retiradas, nomeadamente a música tibetana, ficando no entanto as canções indianas goesas e não goesas, onde vários géneros musicais de naturezas e proveniências diversas se juntaram, por vezes numa fusão e noutras, numa emulsão, já que o resultado do cruzamento de vários géneros não originou nenhum produto ou linguagem musical nova, apenas a mistura ensaiada dos seus componentes. Outra visão do fenómeno poderá dizer-nos o contrário, ou seja, Lisgoa pode estar coerente com os repertórios trabalhados no disco na medida em que sugere uma viagem entre o ponto de partida e o ponto de chegada histórico que deu início a um vasto mundo. Assim, o elemento Goa da palavra pode significar o ponto mais perto de observação da visão portuguesa sobre a grande Índia.

No que se refere aos repertórios escolhidos, levantam-se também questões sobre a opção tomada de usar canções de *bollywood*, pois sob um determinado ponto de vista, a escolha de um repertório mais erudito de música clássica indiana poderia constituir um maior desafio para o guitarrista português, embora o resultado final pudesse colocá-lo perante um público ou mercado estranho para o músico. Por outro lado, a escolha das *bollywood songs*; embora possamos dizer que são uma forma adulterada de música popular indiana pelo contágio ocidental, são por direito próprio, a forma musical que mais popularidade e consenso alcançaram ao longo do séc. XX em toda a Índia, ganhando por isso o controverso estatuto de música de identidade nacional da nação indiana desde o segundo quartel do séc. XX até à actualidade. E afinal de contas, foi este o tempo em que o guitarrista António Chaínho descobriu a música popular indiana e a quis integrar nos seus repertórios e concertos, sob a justificação de expandir a linguagem e a sonoridade da guitarra portuguesa.

Este é mais um exemplo de como o processo de globalização permite misturar o que parecia imisturável, através das ferramentas que a modernidade nos facultou como a *internet*, ou o *Youtube*, que nos permitiu ver e ouvir canções à distância, a capacidade de viajar de uma forma rápida e acessível, a existência da uma diáspora indiana em Portugal, e especialmente, como resultados dos fenómenos da globalização e da *world music*, a expansão de performers de instrumentos e géneros musicais fora dos seus países e zonas de influência, um fenómeno muito encorajado mais uma vez pela *internet* e outros meios audiovisuais que contribuíram profundamente para a sua evolução através da disponibilização de materiais de natureza pedagógica e performativa.

O meu contributo como músico sitarista neste projeto acabou por ser condicionado, de acordo com o que era esperado ou pretendido de mim, tendo em consideração o artista principal, neste caso o guitarrista António Chaínho e a todas as condicionantes relacionadas com a sua pessoa e a sua imagem perante o seu público. A minha contribuição foi a que me foi solicitada - o colocar o sitar nos arranjos que o binómio produtor-editora considerou serem os mais adequados para que o produto “Lisgoa” tivesse o sucesso comercial que foi imaginado. Nesses arranjos de produção, o sitar teve esporadicamente um papel dialogante com o instrumento principal que foi a guitarra portuguesa, mas essencialmente a sua função foi a de ornamentar com vista a existir uma sonoridade indiana nos arranjos das canções. Porém, as regras deste jogo foram por mim aceites e assim, o meu desempenho desenvolveu-se de acordo com as condicionantes gerais do projecto em que me integrei. No fundo, entendi que o mais importante era dar visibilidade ao sitar, neste contexto de música portuguesa, neste caso, veiculado por este projeto “Lisgoa”, ganhando eu próprio a visibilidade que me seria útil para a continuidade do meu trabalho como sitarista.

A interacção musical com outros músicos gera um produto musical específico, resultante do diálogo entre os intervenientes do processo, isto é, a minha prestação seria certamente diferente se realizasse um trabalho em condições diferentes, com objectivos diferentes e com pessoas diferentes. Como soaria, por exemplo, o meu sitar com outros guitarristas portugueses como por exemplo, com a guitarra portuguesa de Pedro Caldeira Cabral, com outras preocupações estéticas? O resultado obtido com o “Lisgoa” foi assim o somatório de experiências, expectativas, preocupações e cedências que me levou a considerar todo o processo de ensaios, gravações e actuações ao vivo, de grande experiência profissional que me enriqueceu e que de algum modo me suscitou o interesse, dada a importância do fenómeno, de o estudar com profundidade; tudo isto se traduziu neste trabalho académico.

I. Enquadramento Teórico

Orientalismo

Sendo o sitar um dos instrumentos mais populares, e por conseguinte, um dos mais representativos da música do Norte da Índia, este acabou por ganhar muitos adeptos e praticantes um pouco por todo o mundo ocidental, também graças à mediatização alcançada pelo músico Ravi Shankar, não só pela sua associação a George Harrison, o guitarrista dos Beatles já falecido, tornado seu discípulo, como a outros músicos eruditos como por exemplo o compositor Philip Glass ou o violinista Yehudi Menuhin, também já falecido. A criação da representação do sitar como um instrumento espiritual ou até “espiritualizante”, vindo de um lugar misterioso, no Oriente, teve o seu apogeu em meados dos anos sessenta, embora ainda perdure na criação de um imaginário até aos dias de hoje.

Desde há muito que se criou uma visão distorcida, misteriosa e romantizada sobre o Oriente. Numa primeira fase que durou até início do séc. XX, todos os territórios extra-europeus que estiveram colonizados por potências europeias eram vistos como detentores de culturas primitivas ou menores. O Oriente desempenhou papéis diferentes para a Europa, que a dominou desde o iluminismo até à segunda guerra mundial, e Estados Unidos, que exerceram um crescente domínio, só a partir do final da segunda guerra mundial. Para o primeiro, a relação foi muito mais forte, não só devido à proximidade como também ao tipo de domínio colonial que exerceu. Com os segundos, a relação estabeleceu-se mais tardiamente abrangendo especialmente o extremo oriente no campo militar e económico.

O orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção feita entre o Oriente e o Ocidente. A visão construída do Oriente ajudou-nos a definir como europeus ou ocidentais civilizados, pelo seu contraste. No fundo, o oriental representava tudo aquilo que nós não queríamos ser. Segundo Edward Said (1978), o orientalismo era um estilo ocidental que servia para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. É assim uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imaginação e vocabulário que lhe deram uma realidade e presença no, e para o Ocidente. No entanto e segundo James Clifford no seu livro “*On Orientalism*” (1988): “a ironia é que a análise de Said do discurso orientalista é ela própria um discurso orientalista que por vezes parece mimetizar o discurso que ele ataca”.

Porém, nas últimas décadas, já numa fase distante da era pós-colonialista, o paradigma transformou-se, e o Oriente foi alvo de uma nova construção mental, em particular a Índia, que com o advento da globalização e da *world music*, passou a ocupar um lugar de destaque na importância que lhe foi atribuída. Este país passou a ser visto com um sentimento de deslumbre, por partes de algumas comunidades de indivíduos em países ocidentais, como se este contivesse em si, o remédio para todos os males ligados à alma, apresentando a alternativa a um estilo de vida pleno e saudável. Temos assistido a uma mudança de paradigma, no que concerne ao domínio da ciência e dos seus feitos, no campo da tecnologia e consequente mudança no estilo de vida da Humanidade. Uma nova crença numa estrutura de conhecimento alternativo tem ganho seguidores, entre aqueles que não crêem mais nas conquistas da ciência, nem no pensamento dito cartesiano, preferindo o conhecimento oriental com experiência milenar reforçado também com um *modus operandi* de estilo mais intuitivo a que muitos apelidam de pensamento *new age*, aquariano, ou do terceiro milênio. Sobre *New Age* diz M.D. Faber no seu livro *New Age Thinking: A Psychoanalytic Critique* (1996:2): *We might describe it as a rise of alternative religions, or a rise of occult and spiritual practises, or a resuscitation of ancient, metaphysical system of belief. From the perspective of critique, psychoanalytic or otherwise, we might describe it as a retreat into magic in an age of science.* Refiro-me por exemplo ao apreço pela medicina ayurvédica, medicina chinesa, vegetarianismo, *yoga* e a todos os cultos de artes performativas de natureza terapêutica ou pretendendo ser de autoconhecimento, que anteriormente não eram familiares ao Ocidente. Incluo aqui concertos de sitar e de outros instrumentos orientais, como taças tibetanas, etc., que despertam igualmente um misto de deslumbre, curiosidade, alvo da atribuição de capacidades terapêuticas ou curativas, que embora eu não discorde, não a tomo como certa nem a hipervalorize.

Se por um lado, nós ocidentais nos consideramos modernos e com um pensamento científico que nos ilumina em oposição a um “terceiro mundo”, não europeu, obscuro, exótico e misterioso, é verdade que com o passar do tempo, com as crises económicas e de valores, ao mesmo tempo que assistimos aos países asiáticos a emergirem economicamente como é o caso da China ou da Índia, temos vindo a ficar ávidos de um outro tipo de saber. É precisamente essa necessidade de saber que parece emergir nos apreciadores da Índia, que a transformaram numa grande potência exportadora de espiritualidade. Não que o seja por intenção própria mas porque foi descoberta como tal. A história prova-o. Outrora, enquanto outros impérios se ergueram pela força da espada, a Índia vingou pela força das suas ideias. Não fosse este país, o berço dos grandes ícones da “não-violência” como Sidharta Gautama

(Buda); Mahavira; o rei Ashoka (304-232 a.C.), e mais recentemente Mahatma Ghandi (1869-1948).

No campo da música, este fenómeno ganhou grande consistência, já desde o final dos anos sessenta quando os Beatles fizeram as suas viagens à Índia e fizeram emergir Ravi Shankar para o mundo da *pop music*, considerado mais tarde, (embora com uma ponta de exagero), como o pai da *World Music*. Neste contexto, a figura de Ravi Shankar, através dos vários concertos que realizou pela Europa e Estados Unidos, representou os valores da paz, do amor e da espiritualidade materializados na música, na visão das audiências ocidentais acostumadas a consumir Rock'n'Roll. Esta nova música trazida por este músico serviu também de inspiração para novas formas de compôr originando igualmente novas linhas ideológicas baseadas na filosofia hindu que influenciaram a música popular a partir deste momento. Ilustro esta ideia, com uma expressão irónica de Swami Prajnanananda extraída do livro de Bruno Nettl “*Nettl’s Elephant*” (2010): “*if you Europeans think I’ve provided an unbalanced, Indo-centric view of world music, this may tell how we Indians are usually made to feel*”.

Será por tudo isto pertinente, saber de que forma este instrumento carrega ou não estereótipos, ou seja, que expectativas ou imaginários residem no pensamento das pessoas, como resultado de um passado recente, ligado aos factos relatados ou a outros, neste caso particular, das pessoas intervenientes numa forma directa, ligadas à criação de um produto musical que pretendeu fazer uma ligação entre a música portuguesa e a música indiana, servindo-se de um instrumento que parece ter carregado em si, o peso e a representação da cultura musical da Índia.

O Pós-colonialismo

O fenómeno político decorrente do colonialismo e todas as questões que o fim do colonialismo gerou, formam um corpo teórico das Ciências Sociais e Humanas. É no entanto difícil de perceber onde e quando se define o contexto pós-colonial. É na relação política, com todos os factores sociais inerentes ao pós-colonialismo, que se gerou a dialéctica numa temática que suscitou o interesse dos académicos especialmente a partir dos anos sessenta. Após se debruçarem sobre os diferentes exemplos de países que emergiram numa situação de colonialismo, concluiu-se que o pós-colonialismo não teve o seu início no séc. XX mas em

diferentes momentos da história universal. Também o paradigma da poscolonialidade não se resume aos países que se libertaram da sua condição de colónias e alcançaram a independência. Alguns exemplos de diásporas e territórios integrados como fenómenos da poscolonialidade, são apresentados na tese de doutoramento de Susana Sardo “Guerras de Jasmim e Mogarim. Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais integrados. O caso de Goa.” datado de 2004, como a Irlanda do Norte, ou ainda lugares como os E.U.A. onde as populações nativas foram praticamente extintas, constituem tema de análise para a disciplina. Outro exemplo importante para este trabalho, é o fenómeno de transferência de subalternidade verificado em Goa, onde se verificou uma reintegração do território na União Indiana em 1961, após um período de 451 anos de administração portuguesa. O conjunto de Portugal com as suas antigas colónias em África e na Ásia constituem um grande exemplo de relação de poscolonialidade, através da existência de diásporas em Portugal, e múltiplas inter-relações a vários níveis. Assim, temos diferentes situações e contextos, que resultam do pós-colonialismo, o que faz com que o seu corpo teórico não tenha um cerne bem definido, o que em certo modo, pode constituir a base de discussão sobre o tema. Uma característica na procura de identificação das partes intervenientes do processo entenda-se colonizadores e colonizados, é o da procura de definição dos seus comportamentos, embora um não possa ser desligado do outro, criando-se assim um binómio colonizado-colonizador. Se por um lado, o colonizado reconhece-se na relação criada com o colonizador tentando ou desejando estar no seu lugar, através de processos miméticos, o colonizador define-se também através do outro. Estes processos miméticos constituem uma estratégia de autoridade colonial. É ao mesmo tempo a procura de uma identidade e a assunção da diferença, um acto consciente do colonizador.

Uma das principais contribuições dadas pelo corpo teórico do pós-colonialismo foi o fim da visão etnocêntrica do ocidente vigente até então, e a consideração do ponto de vista do outro, daquele que é originário da terra distante, do ex-colonizado, visto até então como aquele que estava desprovido de cultura segundo os moldes do pensamento académico ocidental. O etnocentrismo dá lugar a um relativismo cultural, ou seja, a cultura do investigador deixa de ter um papel preponderante no estudo em questão, sendo primordial ter em conta a visão dos indivíduos das culturas em questão.

Esta superficial abordagem do tema do pós-colonialismo, surge neste trabalho apenas como uma breve explicação causal do surgimento das diásporas e das deslocalizações das suas músicas dos países de origem, como resultado dos processos do pós-colonialismo. Estes fenómenos ganharam uma nova importância e um protagonismo, devido ao facto de a sua

música ter captado a atenção de uma série de artistas ocidentais que de algum modo se apropriaram da sua música, passando deste modo para um novo plano de importância, tornando-se este fenómeno, objecto de estudo da etnomusicologia. Surgiu assim um novo contexto musical, que acaba por resultar na própria expressão do poscolonialismo – a *World Music*.

World Music

Segundo Pedro van der Lee, o termo *world music* foi inventado em 1987 por agentes e editores com objectivos comerciais, com o intuito de caracterizar uma música de expressão não inglesa, preferencialmente de expressão extra-europeia. Os diversos géneros musicais denominados de *world music* desafiaram o aparecimento de novos hábitos de pensamento na Europa e nos Estados Unidos devido a factores como modernidade, urbanidade e ocidentalização dessa mesma música. Tratou-se assim de um fenómeno musical gerado por uma realidade pós-colonial. O aumento da capacidade de movimentação provocou um aumento das diásporas para os grandes centros e o seu fácil acesso a novas tecnologias de gravação. A designação revelou-se importante, pois criou uma catalogação para os escaparates, servindo especialmente o mercado ocidental e não as regiões de proveniência dos materiais musicais. Mais tarde, surgiram até tabelas de vendas e até um “*Grammy Award*” para premiar a categoria para o referido “género”.

Embora tratando-se de um termo relativamente recente, tanto o conceito como o processo não o são, pois podem até ilustrar realidades bem mais remotas no tempo e no espaço. Desde sempre realizaram-se transferências inter regionais de instrumentos, de escalas, de músicos ou de estilos musicais e performativos. A *world music* surgiu pela via de uma nova realidade internacional chamada globalização, que resultou do aumento da capacidade de mobilidade de capital, de pessoas e idéias que trouxeram problemas para o “*stablishment*” das instituições políticas e sociais no final do séc. XX, até então subjugado a uma realidade assente na relação entre países desenvolvidos e países em vias de desenvolvimento ou do terceiro mundo.

Segundo B. R. Tomlinson, no seu artigo de 2003 do *Journal of Contemporary History* “*What Was the Third World?*”, terceiro mundo é ou era o nome dado a um grupo de países da África, Ásia e América Latina, normalmente caracterizados por uma economia deficiente

ou politicamente corruptos, com as consequentes desigualdades sociais. Fomos assim educados a vê-los como países “em vias de desenvolvimento”. Esta era a visão ocidental, materialista, que carecia de objectividade, já que os aspectos em causa, podem ser encontrados em qualquer país do planeta. Porém, os diferentes estados não se constituem só por indicadores de riqueza material, e na verdade, países pobres existem em qualquer um dos mundos. A origem do termo parece surgir no final da segunda guerra, quando em plena guerra fria, começou a falar-se de uma terceira via, alternativa ao comunismo e ao capitalismo, surgindo assim o “terceiro mundo”. A génese do conceito esteve ligada a batalhas económicas na medida em que o ocidente diagnosticava nos países pobres, falta de capacidade de poupança e de investimento, o que serviu de justificação para tentar “modernizá-los”, isto é, passarem de uma realidade tradicional para uma moderna.

World music não é propriamente um género musical, mas antes um processo de transnacionalidade ou de translação cultural, tal como refere Jocelyne Guilbault, “*Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice*” de 1997, usando segundo ela, os termos de Homi Bhabha envolvendo os EUA e a Europa Ocidental por um lado, e a America Central e do Sul, Africa e Ásia por outro. O que se designa actualmente por *world music*, tornou-se numa espécie de sub-género da música ocidental, que acabou por operar mudanças através da relação entre o artista e as suas audiências. O surgimento crescente de festivais do género veio incutir nas suas audiências um sentimento de identificação dos indivíduos com as determinadas sonoridades e etnias, originando por essa via um sentimento de pertença. Assim sendo, esta nova música criou uma nova realidade que foi geradora de uma sociedade que se move em torno de gostos comuns, constituída por ocidentais, que consomem uma música feita de acordo com a sua expectativa, pelas comunidades das culturas de origem dessa música que não foi no entanto, demasiado transformada de modo a ser reconhecida por estes.

Podemos considerar as primeiras publicações em vinil dos trabalhos etnomusicológicos, embora fosse anterior à criação do termo, como é o caso do arquivo fonográfico de Berlim ou algumas publicações patrocinadas pela Unesco, como os primeiros exemplos de música do mundo, embora livres de pressões dos mercados, pois tiveram outros critérios para as suas publicações, com uma natureza mais documental do que comercial. A partir dos anos 60, houve um crescente interesse da música tradicional, o que levou ao interesse das editoras, umas vezes com patrocínios do estado, outras não. É só a partir dos anos oitenta que uma nova realidade surge, com a recolha de materiais em países asiáticos, sul-americanos ou africanos, misturados com música anglo-saxónica. São exemplos de

grande sucesso, Paul Simon com o álbum “*Graceland*”; David Byrne com o álbum “Rei Momo” e especialmente Peter Gabriel com uma vasta discografia onde destaco a banda sonora do filme “*The Last Temptation of Christ*”, além da sua editora *Real World* e o festival *Womad* (*World of Music Arts and Dance*). Não deixa no entanto de se tratar de um trabalho que reflecte algum eurocentrismo, pois embora com o mérito da divulgação de materiais e *performers* de outras culturas, este teve sempre a chancela de uma produção europeia, cujo produto final sempre foi concebido a partir de uma mistura entre músicos ocidentais e os músicos das culturas em questão, embora concebido para consumo de ocidentais. No entanto esta música tem promovido uma aproximação multicultural, o que tem constituído uma forma de diminuir o racismo e outro tipo de desigualdades.

A realidade dos países de origem era substancialmente diferente, antes do advento da *world music* com um mercado e um consumo musical distinto do europeu e do norte-americano. Sobre esta questão Steven Feld no seu texto “*From Schizophonia to Schismogenesis: On the discourses and commodification practices of “World Music” and “World Beat”*” de 1994, lembra que as dicotomias entre autenticidade-artificialidade, sério-trivial, verdadeiro-falso estão presentes, em vários discursos associados às músicas populares e aos *Popular Music Studies*, aplicáveis apenas ao mundo ocidental. Refere ainda que é erróneo aplicar estas ideias à realidade de países do “terceiro mundo”, isto é, estamos perante circunstâncias diferentes, na medida em que a música popular extra europeia não tem a mesma projecção, que nos países anglófonos. A noção de “popular” é ela própria entendida de forma diferente nas diferentes áreas em questão.

Alguns aspectos menos positivos do processo de produção da *world music* descritos por Pedro van der Lee no seu trabalho “*Sitar and Bossas: World Music Influences*” (1998), merecem ser aqui referidos, como por exemplo a exploração, onde as pessoas envolvidas nos processos de gravação nos países de origem, cedem os seus materiais sonoros que acabam por serem usurpados, pois muitas das vezes não recebem quaisquer *royalties* pelo resultado dos materiais comercializados. Exemplo disto é o caso referido por Steven Feld (1981) e o seu “*Voices of the Rainforest*” onde os Kaluli contribuíram com as suas vozes e os seus sons ambientais, ajustando os níveis sonoros de acordo com a sua sensibilidade; a domesticação, quando esses mesmos materiais são transformados ou processados electronicamente para tornar a sua sonoridade mais acessível, como é exemplo a banda sonora do filme “*The Last Temptation of Christ*” de Peter Gabriel; a validação, quando um grupo ou género local é “descoberto” pelo ocidente e provoca desequilíbrios locais. Refiro aqui o caso da gravação do álbum “*Graceland*” do Paul Simon, e o fenómeno da popularização dos Ladysmith Black

Mambazo, um grupo coral masculino da África do Sul, que deu origem a conflitos graves entre grupos rivais, e por fim, a transculturação com a deslocação de grupos para estúdios de gravação ocidentais e consequentemente deslocados para fora das suas origens, como são exemplos grupos cabo verdianos radicados em Paris.

O uso da *world music* não escapou também aos apetites das empresas de publicidade, que fizeram com que “globalização” e “multiculturalismo” passassem a ser assuntos e palavras-chaves, usadas com mais incidência nos seus discursos, embora os dividendos financeiros fossem a sua verdadeira preocupação. Timothy Taylor, no seu texto “*World Music in Television Ads*” (2000), cita o exemplo de duas campanhas publicitárias que envolvem companhias aéreas concorrentes, que encomendaram a produção de duas canções conhecidas dos anos noventa, onde o objectivo era vender o seu produtos à distância, isto é, fora dos próprios países. Os temas em questão eram “*Adiemus*” do compositor galês Karl Jenkins, e “*Storms in Africa*” de Enya. Nestas canções observam-se certos padrões de vozes, instrumentos musicais e formas modais, “inventando uma música servindo um determinado imaginário, não pertencendo a lugar nenhum”. Estes comerciais, tal como em outros exemplos citados pelo autor, são reveladores de atitudes conflituosas e contraditórias na nossa sociedade capitalista contemporânea. Não só a autenticidade da música não é uma realidade em si mesma, como a utilização dos valores espirituais não o são, já que os propósitos das campanhas comerciais visam apenas objectivos financeiros, usando neste exemplo e perversamente as palavras “*We will draw near*”.

O fenómeno das migrações e fixação das diásporas nos grandes centros urbanos tem contribuído para o aparecimento de novas músicas com as suas novas ressignificações ao ficarem permeáveis a novos factores culturais e sociais. Segundo Adelaida Reyes Schramm, no seu texto “*Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology*”(1979), muita da *world music* é apresentada intencionalmente como híbrida, como resultado de um processo de creolização, cujo aspecto performativo desta identidade foi visto antigamente com conotações pejorativas, associado de uma herança pós-colonialista. Porém, passou actualmente a ser vista de uma forma mais positiva. A construção simbólica de uma determinada comunidade passou também pela espacialidade da sua música, na medida em que o espaço geográfico onde é performada, delimitou a sua identidade. São possíveis vários significados e interpretações por parte dos etnógrafos, e de agentes de mediação na construção da identidade. Esta mediação tanto pode ser um evento como um campo musical ou uma narrativa histórica, onde a construção dos seus significados é delimitada e configurada. Esta tendência terá certamente continuidade, na medida em que cada vez mais, novas ligações são estabelecidas.

Há medida que o sentimento pós-colonialista vai desaparecendo da mente dos ex-colonizadores e dos ex-colonizados e novos produtos musicais surgem, resultantes de cruzamentos culturais protagonizados por artistas não ocidentais, vamos assim observando o desaparecimento do eurocentrismo. Como Robert Garfias refere no seu texto “*Looking to the future of world music*” de 1982, O futuro da *world music* é o futuro do Homem. O autor defende que o crescimento da uniformidade ao afectar tanto a linguagem como a música, não será motivo de lamentação, pois a estabilidade e a saúde da espécie poderá depender do desaparecimento da diversidade.

Performance

Mais do que todas as considerações teóricas sobre música, a *performance* musical é o processo que mais suscita a atenção do ouvinte ou da audiência, pois é feito para ir ao seu encontro. Segundo Stan Godlovitch, no seu texto “*The integrity of Musical Performance*” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1993), temos factores de integridade, relacionados com noções de coerência ou de unidade, de acordo com as normas convencionais da tradição clássica, e por outro, de agentes, mais relacionados com a honestidade, credibilidade musical e virtuosismo.

Uma *performance* musical está sempre sujeita à falibilidade, pois várias condicionantes podem interferir com o desempenho do performer. Factores de ordem física, emocional ou mental. Problemas físicos podem roubar a atenção e concentração, assim como até a própria energia necessária para uma interpretação convincente. Os aspectos emocionais são os que traem mais o *performer*, pois o medo de falhar ou de se esquecer de uma determinada passagem, podem ser causadores de momentos agudos de *stress*, levando à execução de notas menos limpas ou até mesmo à sua omissão. Podem até ocorrer omissões de compassos inteiros. Factores de ordem mental podem provocar também lapsos de memória ou desatenções na gestão de todo o ambiente envolvente. Contudo, a *performance* estará salva quando é entendida pela audiência como um contínuo, e a sua semântica absorvida. O que torna também especial este tipo de acontecimento é a sua singularidade, isto é, o facto de não se repetir. Tanto no caso duma interpretação clássica ocidental, o que pressupõe a leitura de uma partitura, como a interpretação de um género diferente onde a componente prescritiva e improvisativa está mais patente.

No segundo tipo de factores, temos a integridade de agentes, mais relacionados com a honestidade, credibilidade musical e virtuosismo. A entrega, o estudo e a prática diária, são aspectos essenciais para que se verifiquem tais premissas. A autenticidade histórica ou o respeito pelas convenções do tempo a que se reporta a peça são condições necessárias quando se trata de uma interpretação situada num determinado espaço e tempo passado. Hoje em dia coloca-se também a questão da sinceridade causal, quando trabalhamos com as novas tecnologias computadorizadas, podendo a autenticidade e veracidade da *performance* ser posta em causa. Refiro-me por exemplo aos *playbacks* vocais ou instrumentais, e a procura de atalhos para facilitar um desempenho naturalmente de difícil execução.

No que respeita ao fenómeno da improvisação nas *performances* musicais, este existe sob muitas formas, pelo que acaba por estar sempre presente, isto é, sempre que há desempenho musical. De acordo com Carol Gould e Kenneth Keaton no seu texto “*The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2000), toda a *performance* musical inclui improvisação, embora não implique obrigatoriamente aleatoriedade ou espontaneidade. As pautas não são portadoras de todos os aspectos da composição. Desde os finais da idade média e início do período barroco que nas notações apenas figuravam as vozes e os baixos deixando assim uma estrutura musical passível de ser preenchida no momento da interpretação. A improvisação e composição, estiveram muitas vezes separadas por uma linha muito ténue. Um exemplo histórico da música erudita é a existência das “*cadenzas*” onde o compositor deixava uma parte da peça para a livre interpretação do músico. Mesmo quando se interpreta uma peça de partitura, vários elementos como o *pitch*, o tempo, a dinâmica, a forma como uma corda é atacada, podem criar diferentes efeitos sob o ponto de vista estético. Em determinado dia de uma exibição, o músico pode ser mais suave nas suas ornamentações, enquanto que no dia seguinte, poderá ser mais rígido ou austero, pois os sentimentos e disposições variam, influenciando assim o timbre do instrumento. Qualquer *performance* pode envolver actos intencionais que são executados de acordo com regras, mas têm um elemento de fluência e imediatismo sobre eles. Desta forma, uma partitura musical transmite uma identidade musical só a partir do momento em que é interpretada por alguém, sendo essa identidade constantemente renovada, cada vez que a peça é interpretada pela mesma pessoa ou por muitas outras, em diferentes momentos. Se uma peça se esgotasse numa interpretação não haveria necessidade da partitura permanecer como tal. É a qualidade da improvisação que produz *performances* diferentes.

Um exemplo de um género musical, que se caracteriza pela busca constante da qualidade da *performance* e do seu nível de improvisação, é o da música hindustânica ou música clássica do norte da Índia, caracterizada pela sua tradição oral e onde a sua notação musical tem apenas uma função prescritiva muito simplificada. O *performer* desenvolve a capacidade de desenvolver um motivo musical, neste caso concreto um *raga*, através da sua prática diária intensa, que na Índia é dado o nome de *riyaz* (palavra urdu), a partir apenas das regras que definem esse mesmo *raga*. Toda a *performance* baseia-se na improvisação, que vai ganhando intensidade melódica e rítmica à medida que vai progredindo.

Este interesse pela música indiana tem atraído muitos estudiosos ocidentais para o norte da Índia, por um período considerável de tempo, afim de se tornarem “*insiders*” em trabalho terreno. Esta era a metodologia ideal preconizada por Bruno Nettl e Mantle Hood. De acordo com Joan L. Erdman no seu texto “*Inside Tradition: Scholar-Performers and Asian Arts*” extraído do *Asian Theatre Journal* (1991), não existe uma separação rígida entre tradição e modernidade nas artes performativas, já que na Índia, a arte é entendida como algo que está incorporado no *performer*, o que lhe transfere a incumbência de um carácter evolutivo, de acordo com as opções do artista. Uma das causas para esta situação, poderá ter sido o fim dos patrocínios nas artes desde a independência, que precipitou a extinção dos principados, e com isso a perda do poder económico dos *nawabs* e *maharajas*, o que motivou necessidades de mudanças de estratégias como resultado de necessidades de sobrevivência.

Tornar-se um “*insider*” significa dominar os códigos mas também sentir como o outro, (até onde é possível). Estamos assim perante um processo de aculturação, que legitima de certa forma o desempenho do instrumento ou de outra forma artística estudada. Um “*insider*” pode posteriormente tornar-se num *performer*, ou num académico, assim como ressignificar a sua forma de arte, de acordo com a sua própria cultura, sem que o seu desempenho perca legitimidade. Estes trabalho terreno por parte de estrangeiros “*insiders*” têm-se revelado úteis para a própria cultura indiana, na medida em que são ouvidos pelos músicos locais como pontos de vista academicamente críticos de outras culturas e países. Estas tradições deixaram assim de estar isoladas, fundindo-se com outros conceitos estéticos, com novo significado social.

II. Processo Musical

O Sitar, breve história

O Sitar é o instrumento de cordas mais popular e mais tocado na esfera clássica no norte da Índia, fazendo dele também um dos instrumentos com maior visibilidade da música hindustânica. Em apenas três séculos, deixou de ser um instrumento de capacidades melódicas limitadas, para atingir um de grande nível de sofisticação. O seu nome provém do persa “*seh tar*” que significa literalmente três cordas.

Existe a lenda segundo a qual Amir Khusrau inventou o *sitar*. Esta história é tanto contada por hindus como por muçulmanos. A vida deste poeta é rodeada de lendas, sendo difícil distinguir a ficção da realidade. Ele é lembrado como um poeta sufi da corte do sultão de Delhi Alaudin Khilji, e parecem existir evidências de que introduziu os géneros vocais *ghazal* e *qawwali* na música do norte da Índia. Não há nenhuma evidência, segundo diz Stephen Slawek no seu livro “*Sitar Technique in Nibaddh Forms*” (2000), de que Amir Khusrau tenha inventado, ou que tenha modificado o pré-existente instrumento chamado de *sitar*. Muitos músicos recusam-se a desistir de acreditar neste mito, como é o caso de Ravi Shankar, expresso no seu livro “*My Music My Life*” reeditado em 2007, que parece continuar a persistir. Há autores que defendem que este instrumento terá sido trazido pelos muçulmanos da Ásia Central, ou que decorre do encontro de instrumentos provenientes do médio oriente, o que terá acontecido por volta do séc. XV.

Uma teoria alternativa refere que o *sitar* foi inventado pelo irmão mais novo de Nyamat Khan, que se chamava precisamente Amir Khusrau Khan, no início do séc. XVIII. É assim provável que tenha existido um mal-entendido e se tenha atribuído o feito erradamente ao poeta do séc. XIII igualmente chamado Amir Khusrau. É verdade que existe ainda hoje um sitar iraniano feito totalmente em madeira com apenas três cordas e com catorze *frets* ou trastes que consistem em fios de *nylon* atados transversalmente ao longo do braço do instrumento e que se movem de acordo com o *maqam*, (um sistema teórico com analogias ao sistema de ragas indiano).

Em relação ao tipo de repertório do *sitar*, no ponto de vista do seu desenvolvimento histórico, Stephen Slawek (2000) classificou-o e dividiu-o em três fases: o período pré-*gat*, entre 1500 e 1750; o período *gat*, entre 1750 e 1900, e o período *svatantra* (forma livre) de 1900 até à actualidade.

Período pré-gat – Sendo o *jantra* uma ancestral forma de *sitar*, poderemos dizer que foi usado para acompanhar cantoras nas cortes reais nos do séc. XVI e princípios do séc. XVII. Deste modo, o repertório para *sitar* era baseado na música vocal, servindo também para acompanhar canções *ghazal* e *qawwali*, tocado como se fosse um banjo, e preenchendo as pausas entre os versos cantados. Este instrumento era geralmente tocado por senhoras. É provável que fossem estas, canções ligeiras, mais do que os *gats* do sistema clássico, o que era tocado por este instrumento. O *sitar* alcançou um alto estatuto, na medida em que foi alvo do interesse de músicos talentosos, que o desenvolveram e o transformaram num instrumento solista.

Período gat - Os músicos começaram a compor “*gats*” para o *sitar*. Os mais significativos entre eles foram Masit Khan e Ghulam Raza Khan, ambos aparentados com Niamat Khan Sadarang, considerado o pai do estilo *khayal*, um estilo vocal que se caracteriza por um alto nível de ornamentação e de calculismo rítmico, que serviu na corte do Imperador Mohammed Shah. Durante a primeira metade do séc. XVIII, Nyamat Khan, começou a popularizar o estilo *vilambit Khayal* da música vocal. Pouco tempo depois, Masit Khan um *binkar* (tocador de *rudravina*) residente em Delhi, foi o responsável pela criação de um estilo de *gat* num ciclo de dezasseis tempos (*teental*) em tempo lento (*vilambit laya*), inspirado pela maneira de cantar do estilo *Khayal*, que ficaria conhecido como *Mazitkhani Gat*. O outro grande estilo de tocar, popular entre os sitaristas do séc. XIX foi o *Razakhani baj*, o estilo que Gulam Raza Khan, um sitarista de Lucknow, criou posteriormente, que consistia num *gat* rápido também em *teental*, o *Razakhani gat*. Crê-se que tenha sido inspirado na maneira de interpretar o *thumri* e o *tarana* que são dois estilos vocais, considerados semi-clássicos ainda hoje usados. Ambos foram os responsáveis por iniciarem um processo de identidade própria, distinta do binómio *dhrupad – rudra vina*. A música de *sitar* começou a ser executada de forma mais rápida, distanciando-se assim, da música *dhrupad*. *Dhrupad* foi um estilo de canto austero, longo e cujas líricas se baseavam fundamentalmente na relação das divindades hindus de Radha e Krishna. No séc. XIX, os *gats* de Masit Khan e Raza Khan tornaram-se na estrutura básica da apresentação dos *ragas* no *sitar*.

Período svatantra - No repertório actual do *sitar*, é mais comum, os *gats* serem classificados de acordo com o tempo (*laya*) do que com o estilo. Temos então *gats* em tempo lento (*vilambit laya*); tempo médio (*madhya laya*) e tempo rápido (*drut laya*). Outra classificação actualmente usada é o tipo de *tala* que serve de métrica para o *gat*. Outra designação usada hoje em dia é *gayaki ang*, que significa literalmente estilo vocal. Este termo

foi usado pelo sitarista Vilayat Khan para descrever o seu estilo e o da sua família, provavelmente criado pelo seu avô Imdad Khan. Significa usar a linguagem vocal no sitar com o auxílio de ornamentos como o *meend* e o *gamak*, e a máxima utilização de notas usando o mínimo números de *frets*. Porém, o termo é controverso já que todo o repertório do *sitar* é baseado nas formas vocais. *Gayaki ang* é assim, um termo mais útil para descrever o estilo de repertório solista de instrumentos que tradicionalmente acompanham os cantores como é o caso do *sarangi* ou do violino, ou então para referir o repertório instrumental directamente ligado ao modelo vocal como é o formato *dhrupad alap-jod-jhala* do *surbahar* e da *rudra vina* ou repertório da flauta indiana (*bansuri*) baseado nos *bandish*, (uma espécie de *gats* vocais).

Música Hindustânica

Embora o repertório do Lisgoa acabasse por não integrar peças deste género musical, considero necessário abordar superficialmente o tema, pois trata-se do contexto musical original do sitar, e durante esta dissertação faço-lhe muitas alusões.

A Índia tem sido palco de inúmeras migrações e invasões ao longo dos séculos, nomeadamente desde há 3500 anos para cá, embora já existisse a civilização dravidiana ou civilização do Vale do Indo, na região onde hoje se situa o Paquistão, que pode remontar de cinco até nove mil anos. Essas inúmeras deslocações trouxeram uma grande diversidade cultural ao subcontinente indiano, nas mais diversas áreas. Porém a que interessa para a compreensão da música hindustânica é a segunda incursão muçulmana que se iniciou em 1526, transformando-se no grande império *moghul*, que reinou numa vasta área geográfica, tendo o seu fim em 1857, data em que o império britânico assumiu o controlo total da Índia sob o ponto de vista, económico, militar e político.

A música hindustânica foi o resultado de um processo evolutivo que, já vinha de muitos séculos atrás, ganhando uma nova maturidade, a partir do reinado de *Akbar* (1556-1605), o terceiro imperador *moghul*. Este imperador caracterizou-se por uma atitude tolerante, ecuménica e também um patrocinador das artes. Existe uma figura lendária associada à sua côrte, o cantor Miyan Tansen a que lhe foram atribuídas as autorias de vários ragas emblemáticos do repertório hindustânico até aos dias de hoje. Muitas linhagens de

músicos do norte da Índia reclamam serem descendentes de Tansen, conferindo desta forma, uma autoridade à sua ascendência e forma de tocar o seu instrumento.

Este império atingiu o seu apogeu nos finais do séc. XVII, abrangendo os territórios do Norte da Índia de então, que compreendiam o território do atual Paquistão e Bangladesh; Nepal e parte leste do Afeganistão. Há que salientar que o conceito territorial de Índia que temos hoje é relativamente recente, e data de antes de 1947, o ano da Independência e da partição do país. Foram as fronteiras da colónia britânica que definiram a Índia, unindo diferentes povos. Essas fronteiras eram diferentes das do império *moghul*, e são estas que definem as áreas de influência da música hindustânica. Trata-se de um território outrora ocupado por um regime imperial, ficando sob influência de uma cultura indo-islâmica, também com influências persas, cultura essa que se diferenciou da cultura dravidiana, das regiões do Sul do subcontinente, que desenvolveu um sistema musical designado por música carnática.

Encontros musicais do Sitar no Ocidente

Foi na década de cinquenta que se registaram as primeiras experiências musicais unindo o sitar com linguagens musicais do mundo ocidental nomeadamente, o *jazz*, o *pop* e a chamada música erudita. Foi nesta altura também, mais exactamente em 1951, que o sitarista Vilayat Khan tocou em Inglaterra, sendo o primeiro músico indiano a fazê-lo após a independência da Índia, embora neste caso num contexto estritamente clássico. Contudo, seria Ravi Shankar que iria protagonizar os mais significativos eventos nas décadas subsequentes a partir desta altura.

Ravi Shankar encetou assim um conjunto de experiências musicais, nas várias áreas da música ocidental, nomeadamente o jazz, durante os finais da década de 50 e os primeiros anos da década de 60, colaborando com músicos como Tony Scott e Bud Shank. Mais tarde outros músicos desta área incluíram o sitar nas suas gravações, como foram o caso de Miles Davis, John Coltrane ou Ornette Coleman. A figura de John Coltrane foi muito importante pois este foi considerado o pioneiro do chamado *jazz* modal. Coltrane conheceu pessoalmente Ravi Shankar em 1965, após um período de admiração mútua e trocas de correspondência. Acredita-se que esta variante no género foi resultado da influência que a música indiana teve em Coltrane e Miles Davis. A admiração de Coltrane por Ravi Shankar chegou ao ponto de

baptizar o seu filho com o nome Ravi Coltrane. O impacto do sitar no meio levou ao aparecimento do sitarista americano Colin Walcott (1945-1984), um percussionista graduado na Indiana University, que se tornou aluno de Ravi Shankar e de Alla Rakha, o tablista que se tornou conhecido por, para além do mérito próprio, acompanhar Shankar nos grandes concertos nas décadas de 60 e 70 no Ocidente. Colin Walcott pertenceu ao grupo Oregon, com fortes influências de John Coltrane. Outro grupo relevante na cena jazz foi o Shakti, liderado pelo guitarrista John McLaughlin, que ao longo da sua carreira, integrou vários músicos indianos, entre os quais o sitarista Nishat Khan, filho do mais famoso tocador de *surbahar* (sitar baixo) Imrat Khan, irmão de Vilayat Khan, pertencentes à Imdadkhani Gharana, assim como Zakir Hussain, filho de Alla Rakha, entre vários outros.

Um dos primeiros encontros históricos entre um músico ocidental e um oriental deu-se em 1952 quando o violinista Yehudi Menuhin foi apresentado a Ravi Shankar, aquando a sua primeira viagem à Índia. Este encontro daria origem a uma série de concertos em cidades tais como Moscovo e Nova York.

No início dos anos 60, vários grupos *pop* experimentaram o uso do sitar nas suas canções. Foram os Yardbirds provavelmente os primeiros a usarem os serviços dum sitarista contratado, numa sessão de estúdio para gravarem a canção “*Heart Full of Soul*”. Porém como essa gravação nunca foi editada, cabe a George Harrison esse mérito, com a canção dos Beatles “*Norwegian Wood*”, ao gravar com um sitar, embora abordando o instrumento como se fosse uma guitarra tocada com uma palheta. Esta canção faz parte do álbum “*Rubber Soul*” de 1965. Este seria o primeiro momento da maior experiência *pop* que o sitar iria viver. Outros temas vieram como “*Love to You*” do álbum “*Revolver*” e “*Within You Without You*” do “*Sargent Pepper’s Lonely Heart Club Band*”, entre outros. George Harrison tornou-se mais tarde discípulo de Ravi Shankar absorvendo inúmeros aspectos da cultura hindu. A ascensão histórica dos Beatles contribuiu definitivamente para a popularidade do sitar no Ocidente. Corriam os anos 60, e fenómenos como o movimento hippy, a revolução sexual, a descoberta do LSD e os protestos contra a guerra do Vietnam. Estes fenómenos contribuíram para o deslumbramento da espiritualidade da Índia, de onde provinha o sitar, como filosofia alternativa. Outros grupos como os Rolling Stones usaram sitar no tema “*Paint it Black*”. Muitos outros grupos da época como The Mamas & The Papas, The Animals, Moody Blues, Procol Harum ou Jethro Tull também o usaram. De destacar a canção hino de Scott McKenzie recentemente falecido, “*San Francisco*”.

Em 1976 foi editado o Concerto para Sitar e Orquestra gravado com a London Symphony Orchestra dirigida pelo maestro André Previn. Esta gravação colocou o sitar no

patamar dos instrumentos solistas da música sinfónica, facto inédito até então. Evento parecido foi repetido em 1982 com a edição de *Raga-Mala (Sitar Concert N°2)* dirigido por Zubin Mehta. Outra experiência digna de registo foi a composição da banda sonora do filme “*Gandhi*” no mesmo ano. Ravi Shankar continuou a dar provas de uma mente aberta, não só para a composição como para se adaptar a linguagens estranhas à sua cultura. Dessa forma compôs conjuntamente com o compositor contemporâneo Philip Glass, tendo como resultado, o álbum “*Passages*” editado em 1990.

Outra forma de penetração do sitar na música ocidental foi a criação de um seu parente, a *electric sitar*, que na verdade não passou de uma espécie de guitarra eléctrica que imitava o som do sitar. Houve vários modelos, uns mais parecidos com o sitar, outros com a guitarra. Este instrumento foi desenvolvido nos anos 60. Porém, nunca se chegou a resultados surpreendentes, pois a produção de acordes não soavam bem e os aspectos que distinguem o sitar, como a capacidade de mover trastes, ou o portamento natural que só esses trastes permitem, não foram resolvidos neste modelo. No entanto, o instrumento tem sido usado como um complemento para introduzir o seu som mesmo sem o domínio da técnica do mesmo, por parte dos músicos. Entre estes, destacam-se grupos como Genesis, Yes, Kronos Quartet, REM, Pat Metheny, Steve Vai, entre muitos outros. Assim, o som do sitar tornou-se um ingrediente muitas vezes usado por grupos *pop*, ao ponto desse registo sonoro ter passado a integrar um qualquer *preset* de sons proporcionados por um qualquer vulgar órgão electrónico ou sintetizador, e ser assim reproduzido através do toque de uma tecla. Contudo, a performance do sitar compreende um conjunto de técnicas e comportamentos que estão para além da reprodução simples de uma qualquer nota. A existência das cordas simpáticas e da interacção das frequências sonoras características do instrumento têm tornado infrutíferas até hoje, as tentativas electrónicas da sua imitação.

António Chaínho

Este trabalho, o Lisgoa, foi protagonizado por um dos mais famosos guitarristas portugueses, António Chaínho, que tem caracterizado o seu trabalho nos últimos tempos pelo cruzamento do fado com diversos estilos musicais. Nascido no Alentejo, em S. Francisco da Serra, em 1938, veio para Lisboa para dedicar toda uma vida à guitarra portuguesa, mas a certa altura decidiu provar a si e ao mundo que “a guitarra também servia para tocar outras músicas que não o fado” (Chaínho 2010).

Foi um autodidata que começou a ouvir música na rádio, vindo posteriormente para Lisboa no final de 1960 onde se estreou numa taberna da Praça do Chile. Mais tarde durante o serviço militar em Moçambique, que decorreu em 1961-1963, teve oportunidade de aperfeiçoar a sua técnica. Seria no entanto em 1966 que se afirmaria como instrumentista ao gravar o disco “Guitarradas” (Chaínho 1966). Pouco tempo depois, começou a acompanhar Carlos do Carmo, fazendo-o durante 25 anos, em espectáculos na Europa, Brasil, EUA e Japão. Colaborou por diversas vezes na “Grande Noite do Fado” durante a décadas de 70 e 80. É a partir do início da década de 80 que se dá o início da segunda fase da carreira do músico, ao deixar de tocar em casas de fado, para acompanhar Carlos do Carmo e Frei Hermano da Câmara. É nesta fase que inicia o seu trabalho com Rão Kyao com uma série de três trabalhos onde se destaca “Fado Bailado” de 1983. Esta última experiência, que lhe permitiu conhecer outros universos musicais, lança-o na terceira fase da sua carreira, a *solo*, que se inicia no princípio dos anos noventa. Destaca-se nesta fase, concertos com Fafá de Belém ou Gal Costa, assim como o disco “*António Chaínho: London Philharmonic Orchestra*”, dirigido por José Calvário, o projeto “*Red Hot+Lisbon*” onde acompanhou a cantora K.D. Lang. Em 1998 gravou “*A Guitarra e Outras Mulheres*” alcançando o disco de platina. Em 2000 grava “*Lisboa-Rio*” onde explora o cruzamento do fado com a Música Popular Brasileira.

Virtuoso, com características próprias no que respeita aos ornamentos utilizados, tem uma expressividade clara, sendo a sua fraseologia reveladora de uma linguagem de quem há muito se distanciou dos padrões tradicionais do fado. A prova disso está patente no último trabalho editado em Março de 2010 pela editora *Movieplay*, precisamente o objecto de estudo desta dissertação, o CD “Lisgoa”, onde se reúnem fados, mandós, canções de filmes de *bollywood* e temas instrumentais. Assim, Chaínho afirmaria um dia: “Durante muitos anos a guitarra portuguesa esteve subjugada ao fado. Foi necessário libertá-la, e acho que consegui” (Chaínho 2010).

Uma ideia chamada Lisgoa

As motivações por trás de tal ideia, de fazer um disco com guitarra portuguesa e música indiana, constitui a primeira das questões formuladas aos informantes no trabalho terreno que suporta esta dissertação. Eles são os intervenientes no processo que levou à realização do projecto. Alguns deles acompanharam o processo desde o início, enquanto

outros entraram como músicos convidados numa fase mais avançada do processo. António Chaínho já tinha estado em contacto com audiências no território indiano e do Sri Lanka, aquando de alguns concertos de guitarra portuguesa patrocinado pela delegação de Goa da Fundação Oriente, na pessoa do Dr. Sérgio Mascarenhas, alguns anos antes. Na sequência dessas visitas à Índia, que tiveram lugar nos primeiros anos da década passada, houve oportunidade para fazer *workshops* de guitarra portuguesa que tiveram como consequência a ida de um aluno de guitarra de António Chaínho para Panjim, onde deu aulas, e também uma primeira experiência em concerto com guitarra portuguesa e sitar. Esse concerto, segundo António Chaínho, não pôde contar com instrumentos de percussão nem com outros elementos rítmicos, devido à dificuldade de entendimento com o sitarista nessa matéria. Assim optaram pela forma de baladas, que permitiu alguma improvisação entre os solistas. O guitarrista referiu-me ter aí tomado consciência da difícil compatibilidade entre os géneros, referindo-se então à música hindustânica e não propriamente à música goesa.

Chaínho tinha, por outro lado, um contrato com a editora *Movieplay* que lhe permitia gravar mais um disco antes da cessação do mesmo. Era por isso necessário encontrar um tema que desse continuidade ao trabalho que já vinha sendo feito pelo guitarrista, que consistia em divulgar a guitarra portuguesa ao mundo, cruzando-a com outros géneros musicais, e mostrando que é possível existir uma linguagem na guitarra portuguesa que não se esgota no fado. O guitarrista terá recebido do seu agente Nuno Sampaio a ideia de explorar a música indiana com o seu instrumento; este vinha-se aproximando da cultura indiana devido às suas aulas de *yoga*. Este facto, juntamente com as experiências anteriores do guitarrista em terras de Goa e uma relação privilegiada com a Fundação Oriente, fez nascer a ideia de fazer um disco com cantores e músicos de Portugal e Índia.

Já existia uma equipa formada pelo produtor Carlos Xavier, pelo guitarrista Tiago Oliveira, pelo técnico de som Luis Santos (Luisão) e o *designer* de luz igualmente Luis Santos. O produtor Carlos Barreto Xavier, embora já tivesse tido uma experiência de trabalho com o guitarrista aquando dos espectáculos com a cantora Marta Dias, voltou a ser contactado para este projeto pelo facto de ser goês, pelo pressuposto do seu conhecimento sobre música indiana. Assim, Nuno Sampaio e Carlos Xavier iniciaram diligências com o intuito de encontrar um sitarista em Portugal para viabilizar o projecto, especialmente pensando nos concertos que se proporcionariam após a gravação do disco. Fui-lhes indicado pela Fundação Oriente, e também por outras pessoas ligadas ao meio musical, que referiram a facilidade que eu teria no desempenho da função devido ao facto de conhecer ambas as linguagens e ter experiência como guitarrista *pop-rock*, constituindo assim a minha

bimusicalidade¹, um factor que iria facilitar o entendimento de ambos os géneros musicais representados neste caso pela guitarra portuguesa e pelo sitar. Este convite teve assim lugar no decorrer do ano de 2008. No Outono desse ano iniciaram-se os ensaios para compôr temas que integrariam o disco juntamente com dois fados já entretanto compostos para o disco.

Tinha havido entretanto um contacto com a Embaixada da Índia em Lisboa, que cedeu dois DVDs com cerca de 400 canções de estilos diversos. Este facto marcou o início da pesquisa de repertório que culminaria com uma viagem à Índia com o propósito de recolher materiais sonoros para posteriores arranjos e integração no disco como repertório.

Em Janeiro de 2009, António Chaínho partiu para Goa, patrocinado pela Fundação Oriente, com o objectivo de gravar com músicos entretanto contactados pela Fundação Oriente de Goa. Com Chaínho seguiram Nuno Sampaio, Carlos Xavier, e Tiago Oliveira, o guitarrista que o tem acompanhado ultimamente. Esta viagem durou cerca de duas semanas. Contaram também com o apoio logístico de familiares de Carlos Xavier residentes em Margão, Goa. O grupo levou consigo material de gravação, assim como os respectivos instrumentos, nomeadamente guitarra portuguesa e viola. Esta viagem não terá sido completamente bem sucedida, na medida em que o material gravado não foi tanto quanto se esperava, e desse material pouco terá sido aproveitado. Sob o ponto de vista da música goesa, foram gravados dois temas com as vozes dos cantores locais Remo Fernandes, que assina um dos temas chamado “*Panch Vorsam*” e Sónia Shirsat, uma cantora local. Foi gravado também um trecho de música carnática, tocado em violino por Srinidhi Mathur, um músico de Bangalore. No que respeita às gravações com sitar e tabla, estas acabaram por não serem aproveitadas. António Chaínho terá tido dificuldade na interacção com o sitarista e com o tablista, por não se adaptar não só ao tempo rítmico dos músicos indianos, como também à necessidade de uma resposta improvisada no momento, nos diálogos tão típicos entre instrumentos solistas, dificuldade já sentida pelo guitarrista anteriormente numa experiência parecida. De igual forma também os músicos em questão mostraram-se pouco abertos a abrir mão dos aspectos formais do seu repertório. Assim, na bagagem vieram apenas dois mandós, principal género musical de Goa, mais o material do tema de violino que iria ser operado pelo produtor Carlos Xavier, transformando-se num tema posteriormente transformado por si, com uma componente electrónica.

Esta viagem à Índia passou também pelo contacto com produtores de canções de *bollywood* em Mumbai onde foram feitos contactos com produtores, com a finalidade de

¹ Refiro-me ao conceito definido por Mantle Hood em 1960 nas páginas da revista *Ethnomusicology*.

obter canções recentes, para posterior inclusão da guitarra de Chaínho e assim serem incluídas no Lisgoa. Desta forma vislumbrou-se a hipótese de vender o espectáculo em cidades indianas.

Após a chegada do grupo a Lisboa, foram compostos, dois temas instrumentais, o tema “Lisgoa” e o tema “Alísios”. No entanto, pelo facto de ter sido considerado pelo agente Nuno Sampaio que a composição de novos temas estava a ser quantitativamente insuficiente, e atendendo a pressões de calendarização por parte da editora, a solução encontrada passou então pela electiva adição de alguns temas do repertório de *bollywood* para os quais fosse possível obter autorizações para novos arranjos. Foi também contactada a Casa de Goa com vista a uma parceria com o grupo goês Ekvat, residente em Lisboa. Numa primeira fase mostraram interesse na ideia. Mais tarde isso não se verificou pois segundo Carlos Xavier, não estavam interessados em ceder repertório pelo facto de não terem sido convidados a participar no disco. Essa foi a razão apontada pelo produtor para o número relativamente pequeno de canções goesas no disco.

Como forma de agradecimento ou de retribuição, foram feitos dois concertos no auditório do Museu do Oriente nos dias 25 e 26 de Junho de 2009, que serviram para testar os temas e os seus respectivos arranjos. Em palco estiveram António Chaínho, Tiago Oliveira, Carlos Xavier, Paulo Sousa, Sónia Shirsat, a cantora goesa que se encontrava em Lisboa para o efeito, Isabel de Noronha, cantora de fado e Raimund Engelhardt, um tablista sugerido por mim, depois de uma tentativa pouco conseguida de integrar Francisco Cabral, também tablista. Porém, começavam a definir-se alguns atritos ao nível da concepção musical entre o tablista Raimund Engelhardt e o produtor e teclista Carlos Xavier, que causariam mais tarde a sua saída do projeto, sendo posteriormente substituído pelo percussionista português Manu Teixeira.

Algumas semanas depois, António Chaínho estaria a gravar em Lisboa, nos Estúdios *Namouche*, onde gravaram também a maioria dos intervenientes do disco que foram Tiago Oliveira (viola); Isabel de Noronha (voz); Raimund Engelhardt (tabla) e Carlos Xavier (teclados). Foram músicos convidados Ruca Rebordão (percussões) e Rodrigo Ferrão (contrabaixo). Posteriormente Carlos Xavier foi para Londres, levando as gravações consigo para serem acrescentadas as vozes de Natasha Lewis nas canções de *bollywood*, a tabla de Mohamed Assani para substituir os *takes* do Raimund e a flauta de Phil Barret. O disco contou com a pós-produção de Jonathan Miller. O disco foi assim gravado em três sítios: Goa, Lisboa e Londres. Goa parece representar a tentativa de um trabalho de campo, através da captação *in loco* de materiais sonoros; Lisboa a gravação propriamente dita com o

processamento de todo o material selecionado; e Londres a pós-produção feita por um produtor com experiência em gravações da indústria *pop*, mas pouco familiarizado com os instrumentos indianos. Todo este planeamento esteve a cuidado do produtor Carlos Xavier.

O disco viria a ser oficialmente lançado do dia 15 de Março de 2010 pela editora *Movieplay* e patrocinado pelo Montepio Geral.

Meses mais tarde, o produtor e teclista do grupo, Carlos Xavier, demitiu-se das suas funções, sendo substituído pelo contrabaixista Ciro Bertini, com grande experiência internacional em música africana.

O repertório

O conceito deste trabalho viria a revelar-se uma viagem à Índia e o seu regresso. O disco começa com um tema instrumental português “Ao encontro do Oriente” seguido de dois fados originais “Disseste-me” e “Beijo de Sal”, depois outro instrumental “Alísios”. Pomos então um pé no subcontinente indiano, mais propriamente em Goa, para cantar o mandó “*Panch Vorsam*” de Remo Fernandes, seguido das canções de filmes em hindi “*Zindagi Ke Safar Mein*” e “*So ja Rajkumar*”. Depois, outro instrumental surge, o tema que dá título ao disco, “Lisgoa”, seguidos de “*Ghar Aaja Pardesi*” e “*Meera Joota hai Japani*”, outros dois temas de *bollywood*. Depois “*Bangalore*”, um instrumental feito a partir de uma gravação do violinista indiano Srinidhi Mathur. Por fim “Adeus”, o segundo mandó do disco, tradicionalmente o mandó de despedida, e o encerramento com o instrumental “De Mandovi ao Tejo”.

Estamos assim perante um repertório naturalmente heterogéneo, constituído por fados, instrumentais, mandós e canções de *bollywood*. Neste alinhamento de treze temas, a maioria é constituída por cinco temas instrumentais, quatro *bollywood songs*, dois fados e dois mandós. Em relação aos temas instrumentais, dois deles abrem e encerram o disco. Precisamente os constituídos pela dupla - guitarra portuguesa e viola. Os restantes têm a participação do sitar e das percussões. Nos temas “Lisgoa” e “Alísios” participei na sua composição. São sem dúvida, os momentos em que o sitar é usado na sua plenitude, pois pelo facto de ter sido co-autor, influenciei na tonalidade, nas dinâmicas e no tipo de melodia, podendo assim fazer uso das diferentes secções funcionais do encordoamento do instrumento. Quanto às canções de *bollywood*, estas constituíram o grupo de escolha de repertório no que

confere à música indiana não goesa. Este facto foi alvo de reservas dos dois intervenientes no projecto. Precisamente eu e Raimund Engelhardt, os músicos que mais estavam envolvidos na música clássica indiana. Serão questões interessantes a colocar aos informantes: porque foi dada maior importância aos temas de *bollywood* em detrimento da canção goesa, ou de qualquer outro tipo de canção tradicional indiana? A questão colocou-se pois o facto de serem escolhidas canções de filmes significava estarmos a optar por um género que, de um certo ponto de vista, representa a hibridização de uma música, que dá suporte a uma indústria musical no sentido da sua ocidentalização, ou seja, era como estarmos a comprar um sucedâneo de nós próprios em vez de procurarmos a verdadeira música de raiz indiana. Continuando a descrição do repertório, temos finalmente dois fados e dois mandós com o acompanhamento simultâneo do sitar e da guitarra. O sitar aparece neste repertório não como um instrumento solista, mas como um instrumento que complementa o espaço dado à melodia instrumental. Seja por contraponto, por intervalos melódicos com a guitarra ou raramente assumindo um papel de destaque como é o caso do fado “Disseste-me”. É de salientar que embora não contasse com a minha concordância, o sitar acabava estranhamente por encontrar nas *bollywood songs* o terreno onde originalmente ainda pode ser ouvido, pelo menos até à realização deste disco. Já que não faz parte, nem da instrumentação fado, naturalmente, nem da instrumentação dos mandós. Por outras palavras, o sitar foi escolhido para representar a música do outro neste disco, não figurando nele contudo nenhum repertório onde originariamente opera.

Fado

Sob o ponto de vista da globalização, Portugal teve grande importância no cruzamento cultural que protagonizou a partir do séc. XV, aquando da sua expansão marítima, da costa de África ocidental até ao Brasil e da África oriental até à Índia, Malásia e Japão. A música que os seus marinheiros transportavam, embora a sua origem fosse até hoje pouco conhecida, provavelmente até colectada em locais fora de Portugal, por falta de elementos nacionais, teve impacto nos locais por onde passou. Essa influência parece ainda hoje persistir nalguns dos lugares onde a presença de portugueses se fez notar. Um exemplo deste fenómeno é o dos mandós em Goa, embora esta seja uma tese que não reúne concordância nem de estudiosos nem de leigos. Porém, não deixa de ser um género musical

algo parecido com o fado embora lentificado e com uma língua distinta – o Konkani. Este género é distinto dos géneros de regiões vizinhas, nomeadamente Maharastra e Karnataka, onde imperam sistemas económicos, culturais e religiosos distintos dos de Goa, embora pertencendo politicamente ao mesmo país.

Da mesma forma, embora muito mais tarde, o fado resultou também de uma multiplicidade de factores sócio-culturais e económicos assim como, segundo alguns académicos afirmam (e.g. Nery 2010), de influências de géneros vindos de diferentes partes do Atlântico, especialmente do Brasil onde no séc.XIX algumas tradições africanas inspiraram uma forma de dança influenciada do *lundu*. Assim, o fado tal como o conhecemos hoje, é o resultado evolutivo de um processo que terá chegado a Lisboa na segunda década do séc. XIX. Os seus estudos têm contribuído para os estudos pós-coloniais do mundo lusófono, que contribuíram para mostrar a mutabilidade e portabilidade de formas expressivas ao mesmo tempo que desafiaram uma certa tensão nacionalista que residia no fado. De acordo com Kimberly DaCosta Holton “*Fado Historiography: Old Myths and New Frontiers*” (2006), esta hipótese baseava-se na lenda segundo a qual os marinheiros experienciavam sentimentos de solidão, ausência e saudade – supostamente as condições emocionais para a emergência do fado. Os temas presentes neste fado fariam alusão à tragédia e à perda resultante da ida para o mar. Estar longe da nação, do seu amor e da sua mãe. Porém, não se registam vestígios do fado em Portugal antes de 1820. Foi a retórica ligada ao sentimento de “saudade” que alimentou a persistência do mito, também durante o regime salazarista, acabando por se tornar numa ferramenta de afirmação da identidade nacional (Côrte-Real 2010). Movimentos nacionalistas nos dois últimos séculos promoveram a “saudade” como peça central de uma narrativa nacionalista, realçando a incapacidade de uma correta tradução da palavra.

No início do séc. XX, segundo o texto de Rui Vieira Nery “Fado” extraído do 2º Volume da Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX” (2010), o fado era performed em bairros pobres de Lisboa (Alcântara, Madragoa, Bica, Bairro Alto, Mouraria e Alfama) em ambientes proletários, de marginalidade, assim como de esferas ligadas à tauromaquia e boémia aristocrática. Com o passar do tempo, a prática do fado vai-se profissionalizando em espaços cada vez mais procurados pela clientela burguesa. É a partir da imposição do Estado Novo que a censura e a regulamentação dos espaços públicos vai restringir a prática do fado no que respeita a repertórios, inibindo a improvisação poética. A partir do final da Segunda Guerra Mundial, assistiu-se a uma estabilização da prática do fado, onde as casas de fado floresceram e se tornaram em muitos casos propriedade de fadistas de relevo. Assistiu-se a

um aumento da procura dessas casas, por parte de turistas nacionais e estrangeiros. Nos últimos anos assistimos a uma revitalização do fado pela nova geração de cantores e instrumentistas, incluindo a utilização de instrumentos electrónicos como são exemplo os mais recentes trabalhos do guitarrista António Cháinho.

Bollywood

Foi este o nome que se passou a dar a partir dos anos 70 do século passado à enorme indústria cinematográfica na região circundante de Mumbai (antiga Bombaim), na Índia. Uma espécie de Hollywood de Bombaim. Foi em 1931, que as canções passaram a figurar neste tipo de filme. Desde então, esta indústria tem crescido até aos nossos dias. Em meados da década de setenta, sentimos em Portugal, o seu eco, sobretudo entre comunidades indianas, quando este tipo de filme romântico foi moda durante um considerável período de tempo, e muitos saíam com lágrimas nos olhos.

As “*bollywood songs*” ou “*geet*” como é usualmente chamado em hindi transliterado, são cantadas nesta língua, a oficial deste país, e representam hoje em dia o mais popular género musical do sub-continente indiano integradas na maior indústria cinematográfica do mundo. Estas canções serviram uma dupla função, pois tanto constituíam a banda sonora dos filmes produzidos nas imediações da grande cidade de Mumbai, como se transformaram em “*pop songs*” para uma população avaliada actualmente em aproximadamente um bilião e duzentos milhões de indivíduos, tal como já referia Alison Arnold no seu texto de 1988 “*Popular film song in India: A case of mass-market musical eclectism*”: “...*The ubiquitous songs in India's commercial feature films play a dual role in Indian society: they serve as both film songs and pop songs for India's 800 million people.*” No entanto, esta realidade ainda se mantém. A Índia sempre esteve permeável a novas culturas e a novos povos. O mesmo se verificou no séc. XX, com a abertura à industrialização, à tecnologia e a novas culturas, tendo como reflexo, uma música feita com a adição de instrumentos eléctricos e electrónicos, em parceria com os instrumentos clássicos indianos, mas com uma estrutura formal que tem vindo a ocidentalizar-se, com a introdução do tonalismo, e da forma verso-refrão.

Curiosamente terá sido um goês, Anthony Gonsalves (Sardo 2004) que vingou junto desta indústria musical, que como músico e orquestrador, terá sido o responsável pela

introdução da harmonia tonal ocidental. Este novo formato veio substituir as formas consideradas semi-clássicas como o *thumri* ou o *ghazal* com uma estrutura melódica modal, baseada no sistema de raga. Sobre este género, assentam as vozes indianas com a sua ornamentação típica, cantadas predominantemente em hindi. As “*film songs*” são a resposta da permeabilidade cultural que sempre caracterizou a Índia. Outras culturas influenciaram a composição das “*film songs*” como a América Latina e o Extremo Oriente.

Ainda segundo Alison Arnold no seu *paper* “*Popular Film Song in India*”, este género foi em grande parte ignorado por parte da academia até aos anos oitenta, por ser considerado um género menor quando comparada com a música clássica indiana, do norte ou do sul, chegando até a ser banida da rádio entre os anos de 1952 e 1957, com a finalidade de ajudar a popularizar a música tradicional e a música clássica. No entanto considera-se actualmente os anos cinquenta e sessenta, como a *golden age* das *film songs*, pelo facto de serem datadas desta época, as mais apreciadas canções. Apesar deste tipo de incidentes, as *film songs* expandiram-se por milhares de salas de cinema espalhadas por todo o território indiano e países vizinhos. Curiosamente, foi graças ao fenómeno da proliferação das cassetes audio, que legal ou ilegalmente, esta indústria musical prosperou no início da década de oitenta. Se considerarmos que se produzem cerca de 750 filmes por ano e onde uma média de seis canções constituem a sua banda sonora, temos 4500 novas canções por ano, a serem difundidas pelos mais variados meios. Este número pode muito bem definir a importância que o género ganhou durante a segunda metade do séc. XX.

Estas canções são populares não só na Índia mas também um pouco por todos os países da região, nomeadamente o Paquistão, Bangladesh, Nepal e Afeganistão. O fenómeno internacionalizou-se também para lá do sub-continente devido ao facto de existirem comunidades indianas na Europa e EUA. O papel destas canções tem sido sobretudo o de adaptar a tradição a uma nova era, fazendo-a fundir com a modernidade. *Bollywood*, pela via da importação das mais variadas influências do estrangeiro conseguiu criar um produto musical que ganhou a simpatia e popularidade por toda a Índia, tornando-se um denominador comum, mais do que qualquer outro género, tornando-se assim para certas opiniões, num símbolo de identidade nacional a partir do séc. XX.

O sucesso e a viabilidade económica deste fenómeno, serviu também para fazer frente à importação das músicas *pop* ocidentais, assim como, a aproximação de uma Índia rural a uma Índia urbana, e consequente consciencialização da modernidade do séc. XXI. A popularidade deste fenómeno, chegou ao ponto de um filme chamado “*Slumdog Millionaire*”, um filme rodado no mais famoso bairro de lata de Mumbai – Dharavi, que embora não seja

um exemplo de cinema de *bollywood* ao ter sido uma produção não indiana, ter ganho vários óscares em 2009, entre os quais o de melhor filme e a melhor canção - “*Jai oh*”.

A popularidade destas canções, deveu-se a uma variedade de factores: os compositores procuraram criar uma música moderna que fosse ao encontro de todo o país, desenvolvendo um ecletismo musical, evitando regionalismos estilísticos. O género foi promovido por um vasto grupo de entidades, provocando uma reacção positiva por parte dos indianos que a cantam e dançam em privado e em público. Por fim a sua natureza simbólica, pois reúne elementos do tradicional e do não tradicional, reunindo assim a modernidade e a tradição.

Mandó

O Mandó é o género musical mais representativo da comunidade goesa. Não só da população residente em Goa como também de toda a diáspora espalhada um pouco por todo o mundo, nomeadamente, Portugal, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Austrália e Moçambique entre outros. Não sendo o único género musical da região, acabou por prevalecer pois foi aquele que foi desenvolvido nas casas das famílias goesas católicas um pouco por todo o estado, especialmente no distrito de Salcete, situado no sul de Goa, uma das regiões consideradas como uma das velhas conquistas, por ter sido uma das primeiras a ser colonizada a partir de 1510 e que fez parte da primeira configuração do território goês.

Este género caracteriza-se pela utilização da harmonia nas vozes e da tonalidade, algo que se distingue dos géneros musicais de origem indiana. É de realçar a importância que a música vocal europeia teve, assim como a música religiosa tocada nas igrejas. Segundo a Dra. Susana B. S. Sardo na sua tese de doutoramento “Guerras de Jasmim e Mogarim. Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais integrados. O caso de Goa.”, trabalho de onde extraí alguma da informação para este texto, os instrumentos usados são o piano, a guitarra o violino e o *gumatt*, que é um instrumento de percussão de origem indiana. A língua usada para cantar o mandó é o Konkani, a língua que se fala em Goa, embora também no sul de Maharastra e a norte de Karnataka.

Goa esteve colonizada por Portugal desde 1510 até 1961, data em que a Índia invadiu o território goês, anexando-o à União Indiana, resultado da política unificadora de Nehru. Durante este período de 451 anos, Goa sofreu a influência da potência colonizadora

que impôs a cristianização na região de uma forma violenta, especialmente até 1812, data do final da era inquisitória. Como resultado, as famílias hindus foram obrigadas a converterem-se ao cristianismo sob a ameaça da expulsão do território. O português foi também imposto, acabando por originar a inserção de vocábulos no konkani. Este fenómeno foi tanto mais visível quanto as famílias tivessem um estatuto mais privilegiado, e situadas em ambiente mais urbanos.

As famílias hindus convertidas ao catolicismo eram ancestralmente brâmanes e *xhatrias*, localmente chamadas de chardós, e são estas famílias que ao adoptarem o mandó, fizeram-no apropriando-se duma música estilista e formalmente ocidental. O facto de cantarem em konkani impossibilitava os portugueses de entenderem o que estava a ser cantado. É de referir que estes normalmente permaneciam em Goa num estatuto temporário a cumprir serviço administrativo ou militar, o que inviabilizava a oportunidade ou o interesse em aprender a língua local, considerada inferior, pois era falada pelos trabalhadores rurais ou de castas baixas.

O mandó passou mais tarde a ter o estatuto de bandeira identitária de Goa, além de traduzir o sentimento de nostalgia comum de todos os goeses migrantes. Este fenómeno acontece também devido ao facto de existir uma ambiguidade na identidade de Goa. Por um lado, esta foi sujeita a um processo de colonização, criando contudo um sentimento de identificação com o Ocidente embora com fortes ligações à sua cultura local, por outro lado, Goa tenta demarcar-se de outra potência simultaneamente colonizadora e também ela vítima de um processo de poscolonialidade, a Índia. O mandó surge como um cruzamento de uma forma de expressão musical própria da região onde se desenvolveu, demarcando-se estilística e formalmente dos outros géneros, especialmente de origem hindustânica, e cantada por uma língua que embora não seja exclusiva de Goa, ganha peculiaridades na região de Salcete onde se verifica uma certa intelectualização com a adição de vocábulos de origem portuguesa.

A partir de 1965 começam a ser organizados os festivais do mandó, que tiveram desenvolvimento até à actualidade. O surgimento deste evento periódico veio provocar uma certa rivalidade regionalista dentro do território de Goa, especialmente entre Bardez no Norte e Salcete no Sul, ambos reivindicando as suas próprias qualidades. Verificou-se também uma modificação performativa do género com a transferência das casas de família para os palcos. De acordo com um quadro de diferenças entre o mandó de festival e o mandó doméstico em Goa (Sardo 2004), o mandó original era interpretado com base no compasso de 6/4 com acentuação no 5º tempo marcado pelo *gumatt*, enquanto nos festivais passou a ser interpretado num compasso de 3/4; a interpretação tornou-me mais rápida passando de 100

bpms para 125 bpms; nos festivais, a harmonia passou a ser feita com base na alternância homem/mulher e coro com intervalos de terceira, enquanto no ambiente doméstico, era feito a três vozes, tendo uma delas, o papel de viajar entre as outras duas; no festival, a voz torna-se anasalada e sem dinâmica, enquanto no ambiente doméstico a voz é colocada de acordo com os paradigmas da música erudita ocidental, com um forte sentido de dinâmica musical; o konkani perde vocábulos em português nos festivais, o que contrasta com o konkani de Salcete falado pela elite católica. Por fim, os cantores apresentam-se de pé num ambiente de competição e usando instrumentos amplificados, sujeitos a um período prévio de ensaios para os festivais, enquanto no ambiente original, os cantores estão sentados, não sujeitos a uma agenda de ensaios nem usando instrumentos amplificados.

A introdução de mandós no “Lisgoa” tornou-se assim essencial e óbvia por todas as razões apontadas anteriormente. Além de ser o mais representativo género do território goês, apresenta uma estrutura tonal que se revelou familiar ao guitarrista António Chaínho assim como o estilo vocal utilizado, parece por vezes próximo do género do domínio do guitarrista. O estilo ocidental, marcado pela estrutura formal, a tonalidade, o ritmo, a harmonia vocal, tornaram o género bastante acessível, para uma pretensa fusão de linguagens que já eram relativamente próximas.

Dificuldades Musicológicas de Convivência

Desde o meu primeiro encontro com os restantes músicos do projecto Lisgoa, vários aspectos foram debatidos e muitas curiosidades satisfeitas acerca do exótico e belo instrumento que é o sitar. Porém, após passar o seu estado de graça, e de se esgotar todas as considerações místicas e de ordem ornamental sobre o instrumento, as complicações emergiram no momento em que se passou à acção, isto é, no momento em que sitar e guitarra tocaram ao mesmo tempo ou pelo menos no mesmo tema.

A aventura de misturar música portuguesa e música indiana iniciava-se, embora num novo capítulo. Esta nova fase caracterizava-se pelo facto de o sitar ser tocado por alguém que entendia o pensamento do músico português, e não por um músico indiano que desconhece muitas das vezes, ou até por completo, as regras da música tonal e ainda menos o espírito da música portuguesa. Isso teve muitas vantagens, embora as cedências com vista à boa eficácia do trabalho tivessem um limite, algumas das vezes difícil de digerir pela minha

parte. O primeiro grande problema que se levantou, esteve ligado ao carácter tonal e ao carácter modal que são característicos da guitarra portuguesa e do sitar respectivamente. Usualmente a guitarra portuguesa está afinada em Ré ou em Lá. Foi a primeira, a hipótese que escolhi pois a afinação do sitar está dependente das suas características físicas relacionadas com os materiais de construção e a própria tensão das cordas. Assim, o intervalo em que o sitar se afina, situa-se entre o Dó e o Ré. Acima desta afinação torna as cordas demasiado tensas, e abaixo de Dó, demasiado lassas. Porém, era inconcebível para um espetáculo de música portuguesa ser todo executado numa única tonalidade como acontece num espetáculo de música hindustânica onde se ouve constantemente a primeira nota da escala num instrumento adicional chamado *tampura*. Este tem uma função de nota pedal constituída pela constante vibração da tónica e da dominante ou da sub-dominante de acordo com a escala ou raga em questão. Foi assim necessário um compromisso, para que o sitar pudesse participar noutros temas, com outras tonalidades. Esse compromisso consistiu em suprimir nalguns temas, as cordas de acompanhamento designadas de *chikari*, que por si só, fazem soar um acorde aberto, composto pela tónica dobrada com a sua oitava, pela medianta e pela dominante. Nesses temas onde esta solução era necessária, como no caso dos fados ou dos mandós, só era possível fazer linhas melódicas simples, sem o acompanhamento típico das cordas *chikari*, tornando assim o som do sitar incompleto. Relembro novamente o problema da natureza tonal da música portuguesa e da modal da música hindustânica.

O outro problema residia na proximidade tímbrica, pois ambos os instrumentos solistas neste projecto eram de cordas metálicas. Era portanto necessário criar um espaço para cada instrumento. Esta necessidade pressupunha um mútuo respeito, independentemente da figura principal ser o guitarrista António Chaínho. Este, embora muito determinado em assumir uma postura de grande receptividade a novas sonoridades, com uma mente aberta e com um desejo de expandir a capacidade de colocação da sua guitarra noutras culturas, aliado uma grande curiosidade de conhecer novas músicas achando-as “muito interessantes”, teve dificuldade no entendimento da forma como se comporta um sitar, o seu carácter modal, a sua nota constante e onnipresente a contrastar com a multitonalidade comum na música tradicional portuguesa, assim como uma certa semelhança tímbrica, provocada por dois instrumentos de cordas metálicas e seu ocasional atropelo, foi uma questão nem sempre bem interiorizada pelo guitarrista. Esta questão foi um grande exercício que combinava respeito, equilíbrio e eficácia na produção. Algumas das soluções encontradas passaram por diferentes densidades melódicas em diferentes momentos de uma canção, pela execução de intervalos

melódicos ou pela gestão das oitavas para que as vozes instrumentais não se confundissem ou se atropelassem.

Outros pormenores não menos importantes residiram na própria linguagem e texturas do sitar, o que, quando não se está familiarizado com a sonoridade, pode provocar expressões de surpresa, como fazer lembrar lamentos ou miados, como afirmava Chaínho. Estes problemas tímbricos e modais, reforçam a pertinência da análise da questão das motivações que um grupo de músicos têm, que os levam a quererem misturar música portuguesa com música indiana.

O estereótipo do sitar como instrumento representante da Índia pode não coincidir com o instrumento que melhor convive com outros géneros musicais, nomeadamente a música portuguesa de António Chaínho. Primeiro, porque o sitar só atingiu o seu estatuto de popularidade devido ao trabalho de divulgação feito por Ravi Shankar ao longo da segunda metade do séc. XX. No entanto, essa popularidade não legitima a pretensão polivalência que alguns poderão querer atribuir ao instrumento. Por outro lado, foram condicionantes culturais e sociais que levaram ao declínio da popularidade dentro da Índia, de um outro instrumento, o *sarangi*. Referencio este instrumento, pois acredito que poderia ser uma boa alternativa, para uma melhor eficácia, eventualmente o justo representante de uma música de carácter mais popular, mais de acordo com a natureza do guitarrista português. Por se tratar de um instrumento de arco, o problema tímbrico em relação à guitarra portuguesa desaparecia. Por outro lado é um instrumento que se adapta melhor à música tonal, e igualmente reunindo as emoções e as cores da música indiana.

A natureza popular do repertório escolhido teve um objectivo comercial. Segundo Carlos Xavier, era necessário ir ao encontro do público habitual do guitarrista. Esta permissão trouxe limitações, pois desta forma, o repertório tradicional do sitar ficou excluído, não só pelo tempo habitual da duração dos temas como pelo seu carácter pouco adaptado à forma verso-refrão, defendida pelo produtor, ou pela editora. Alertei o produtor para o facto de o sitar merecer um tema no disco onde a sua expressão fosse plena. É de relembrar que a música do sitar não tem obrigatoriamente de ter um cariz erudito. Existem outros géneros chamados na Índia de *light classic* ou semi-clássicos como é por exemplo, o caso do género *ghazal* ou *thumri*. Porém, estes géneros também não serviam, pois segundo ele, era necessário encontrar repertório mais penetrável. A solução encontrada pelo produtor e pelo agente para este problema foi recorrer às canções de filmes da indústria de *bollywood*. Precisamente porque este género tornou-se actualmente um híbrido de música indiana e

música ocidental, isto é, foi a solução mais fácil para resolver o problema da popularidade pretendida para um disco do António Cháinho.

Havia assim uma sensibilidade hindustânica, isto é, uma espécie de fação dentro do projeto, que representava a Índia que estava para lá de Goa e de *bollywood*, protagonizada por mim e pelo tablista Raimund Engelhardt. O Raimund viveu quinze anos na Índia entre Varanasi e Lucknow, absorvendo intensamente a cultura indiana, numa quase total aculturação, de tal forma que já quase não podemos falar de bimusicalidade, na medida em que o Raimund adoptou o discurso musical hindustânico, esquecendo o europeu, facto que lhe dificulta o entendimento da música portuguesa, já que também se tratava de um estrangeiro a residir no nosso país. “*Sou um creoulo*”, diz Raimund quando se refere a ele próprio ao situar-se em diferentes contextos performativos, tanto ao tocar com portugueses como ao tocar com cabo-verdianos. Raimund questionava o produtor sobre a obrigatoriedade de existir uma pulsação certa nas músicas, não dando liberdade para o músico se exprimir sob o ponto de vista da dinâmica ou da pulsação. Este aspecto dificultou bastante o seu entendimento do resultado pretendido pelo produtor, pois não se conseguiu desligar do paradigma indiano, onde a pulsação da música tem um constante “crescendo”. Estes conflitos constantes acabaram posteriormente por levar ao seu afastamento.

O produtor Carlos Barreto Xavier, goês de naturalidade, que teve sempre uma preocupação de satisfazer um suposto público alvo, um público tradicional do guitarrista, acabou por optar por soluções *pop* ou de entendimento fácil, na sua produção. Restava afinal perceber ou identificar de que público se referia o produtor, pois o guitarrista não lançou mais nenhum trabalho desde 2004, e apesar de todas as contrariedades sentidas, não deixava este projecto de ser arrojado e inovador. Acabou assim, por interferir no discurso do sitar, e limitá-lo, ao insistir na utilização de frases simples de forma a enquadrarem-se no formato de canção verso-refrão. Com uma formação musical ocidental, e procurando ir ao encontro do que lhe era pretendido pela editora ou pelo *manager*, não deixou de substimar e desconsiderar o “lado indiano”, (não goês), já que havia um sitar e tablas envolvidos no processo, tornados aqui símbolos representantes da música indiana, com quem a guitarra deveria contracenar.

Considero assim que o modelo de produção não favoreceu uma interacção plena entre o sitar e a guitarra portuguesa, como instrumentos emblemáticos das culturas que se queriam ver representadas e fundidas. Se o objectivo era fazer uma fusão entre o fado e alguns géneros de música indiana, esse objectivo não foi alcançado, pois considero que o lado da música portuguesa acabou por prevalecer quantitativa e qualitativamente no disco. Se foi intenção da editora, representada operacionalmente pelo produtor, ou como defesa por

incapacidade ou incompetência para lidar com a música indiana, o certo é que houve um sub-aproveitamento dos elementos indianos. Embora o produtor Carlos Xavier tenha mais tarde admitido numa certa abdicação da música indiana, com consciência de que a música indiana foi subaproveitada, por outro lado verbalizou o cuidado em não provocar rupturas com o público alvo do artista criando assim um certo paradoxo. Por um lado temos um produtor frustrado por não levar avante o seu modelo de trabalho que pressupunha uma maior interacção entre os músicos criando uma nova linguagem como resultado do cruzamento das intervenientes, por outro uma confissão sobre o papel perigoso que o sitar encerrava, se lhe tivesse dado espaço, correndo assim o artista, o perigo de perder o seu protagonismo. Penso que houve diferentes expectativas e diferentes visões sobre o que seria este projecto. Provavelmente por falta de comunicação por parte dos responsáveis. Também a utilização dos teclados neste projeto não teve a concordância de todos os intervenientes do processo muito menos quando se tratou de os colocar em palco, criando aquilo que foi até considerado uma interferência no diálogo esperado entre a guitarra portuguesa e o sitar, como chegou a referir Luis Santos, técnico de som. Alguns meses após o lançamento do disco, Carlos Xavier demitiu-se das suas funções, alegando que o trabalho sofreu demasiadas interferências por parte da editora, que condicionou as opções artísticas com as quais não concordou.

III. O processo de construção do Lisgoa

Metodologia

Para este estudo de caso, comecei por fazer um enquadramento teórico, consistente nos grandes temas que ilustram os fenómenos que estiveram eventualmente associados ao processo observado e vivenciado com a minha experiência no seio do grupo de trabalho do Lisgoa, com base num conjunto de bibliografia que consultei. Este enquadramento teórico compôs-se de aspectos que considereei pertinentes para uma correcta análise e entendimento não só das opiniões dos informantes face às minhas questões, como do meu próprio entendimento de todo o processo não só desde o momento em que fui convidado a ser incluído nele, como também numa fase posterior em que tive a oportunidade de o estudar, traduzindo-se neste trabalho escrito. Esses aspectos teóricos constituíram diferentes pilares de orientação teórica passíveis de ajudar a compreender comportamentos ao longo das diferentes fases do processo Lisgoa. Refiro-me neste caso a quatro grandes corpos teóricos que são o Orientalismo, o Pós-Colonialismo, a *World Music*, todos eles ligados entre si, e de certa forma consequentes uns dos outros, e por último a *Performance*. Numa segunda parte, a que chamei “Processo Musical”, debrucei-me sobre questões igualmente pertinentes que se prendem com considerações sobre o instrumento que toquei, o seu próprio contexto de origem, a música hindustânica, histórias do seu desempenho junto da música ocidental e por fim uma apresentação do artista principal do projeto e toda a narrativa dos acontecimentos ligados à produção do disco contados na primeira pessoa, terminando com a descrição dos repertórios e considerações de ordem performativa associados à equipa que integrou o Lisgoa. Embora tivesse procurado uma descrição dos factos numa ordem cronológica e livre de considerações subjetivas, procurei o distanciamento que me foi possível e de acordo com o meu discernimento, para analisar factos duma forma tão imparcial quanto possível, atendendo ao imponderável que era o facto de me considerar uma parte integrante e viva deste mesmo processo onde fui simultâneamente observador e observado. Observador como um investigador de etnomusicologia e um observado como músico integrante do projeto, com opiniões formadas e emocionalmente envolvido.

No que respeita ao trabalho terreno, usei uma metodologia qualitativa, que se baseou na técnica da entrevista aberta. Esta foi baseada num conjunto de 17 perguntas que constituíram um questionário que foi igualmente aplicado a todos os entrevistados. É natural que algumas perguntas fossem mais direccionadas a uns informantes preferencialmente do que a outros. No entanto e por uma questão de coerência, era importante obter a opinião de todos sobre tudo. Para além das perguntas subordinadas à hipótese formulada e com o fim de confirmá-la ou não, houve perguntas que visaram a identificação dos informantes, no sentido de apurar a sua função no projeto; tempo de experiência profissional assim como se acompanhou o projeto desde o início. Sendo um estudo de caso, não estive perante a procura de uma amostra representativa, mas antes de todo o universo dos intervenientes no processo, que incluiu logicamente o António Chaínho como figura central de todo este trabalho, o seu *manager*, os restantes músicos, que embora alguns deles não fizessem parte da equipa inicial; entrevistei aqueles que já não fazem parte da actual formação, técnicos de som e de luz, que neste caso particular tomaram contacto com o projeto desde a sua primeira apresentação pública e finalmente o produtor, que embora não tenha integrado a equipa de trabalho até ao final, foi um dos responsáveis por importantes decisões acerca de repertórios, contratação de músicos e condução de ensaios. Estes totalizaram o número de dez entrevistados. Foram entrevistas que tiveram também a finalidade de fazer um levantamento dos factos sobre diferentes pontos de vista. Fizeram-me perceber e interligar todos os aspectos anteriormente citados.

Posteriormente procedi ao tratamento dos dados recolhidos, começando por uma audição cuidada das gravações efetuadas, reproduzindo-as depois para o papel, procurando preservar as frases tal como foram ditas, procurando de alguma forma reproduzir expressões, silêncios, sorrisos e todas as idiossincrasias próprias de cada informante. A partir deste bloco constituído pelo conjunto de entrevistas transcritas, compilei todas as respostas a cada uma das questões, sublinhando ou destacando em cada uma delas, o essencial ou fundamental, isto é, aquilo que foi dito directamente para responder à questão, usando assim o método de observação comparativa de respostas. É claro que neste tipo de entrevista aberta, cada sessão de perguntas a um determinado entrevistado teve uma sequência que foi personalizada, de acordo com as respostas que iam sendo dadas e assim sendo, outras perguntas extemporâneas foram igualmente feitas. Neste sentido, muito foi dito com extrema importância embora fora do âmbito das perguntas efectuadas, o que de certa forma, contribuiu naturalmente para enriquecer os conteúdos a analisar.

Estas entrevistas serviram para apurar os diferentes pontos de vista, cruzá-los e interpretá-los à luz dos conhecimentos teóricos descritos na primeira parte do trabalho afim de se conseguir chegar a conclusões, que constituíram o quarto capítulo deste trabalho.

Seguiu-se um capítulo constituído pela bibliografia consultada para este trabalho e naturalmente, com anexos, a transcrição integral das entrevistas realizadas.

A escolha do tema

A opção por uma abordagem musical de aproximação entre Lisboa e Goa revestiu-se de uma diversidade ideológica que alimentou um processo de diálogo permanente entre os vários intervenientes no Lisgoa. Tive como objectivo, por um lado apurar ideias e factos especialmente vindos das figuras com o poder de decisão, com destaque especial para o artista principal, mas também desvendar o que pensavam todos os intervenientes do processo, nomeadamente *manager*; produtor; músicos e técnicos envolvidos no espectáculo.

Chaínho referiu sempre o seu gosto pela sobriedade, pela sonoridade do sitar, que o terá conquistado, após uma experiência vivida aquando de um concerto com um sitarista em New Delhi, encontrando aí um desafio que lhe daria uma oportunidade para a continuidade da sua aventura em colocar a guitarra portuguesa noutros contextos que não o fado. Também o facto de ter ido à Índia três ou quatro vezes a outras cidades para além de Goa, como Bangalore e Mumbai, com intuítos pedagógicos sob os auspícios da Fundação Oriente apoiado nomeadamente pelo Dr. Sérgio Mascarenhas que era o responsável pela delegação desta instituição em Pangim e que favoreceu o intercâmbio entre Goa e Portugal como vinha sendo a política da Fundação Oriente, e que depois do seu regresso recente para Lisboa terá também facilitado a comunicação com o guitarrista no sentido da preparação da viagem a Goa em Janeiro de 2009.

Outro factor importante ao procurar uma ideia para um projeto novo terá partido do seu agente e *manager* Nuno Sampaio, que ao ser um praticante de *yoga*, estava naturalmente perto da cultura indiana por razões óbvias e terá feito a sugestão a António Chaínho, que a aceitou com entusiasmo. Havia ainda o contacto com a cantora goesa Sónia Shirsat que cantava fado, além do seu repertório principal, os mandós.

O tablista Raimund Engelhardt apontou como motivo, o facto de Goa ter sido uma colónia portuguesa. Assim referiu: *...Os portugueses têm influência de Goa aqui também, os*

portugueses têm uma ligação colonialista com Goa.” Diz ainda que se não tivessem existido as colónias portuguesas na Índia, não existiria esta ligação tão forte com Goa.” ...Goa foi uma colónia muito importante, tinha muita influência de portugueses, por isso esta coisa é tão forte aqui.”

Outra causa apontada pelo percussionista Manu Teixeira foi a hipotética influência exercida sobre Chaínho, aquando das suas várias participações com Rão Kyao. Esta poderia ter deixado a semente que originaria mais tarde uma paixão pela música indiana.

Foram assim encontrados alguns motivos que constituíram um terreno favorável para o desenvolvimento de uma ideia e a sua posterior concretização. Estes variaram desde viagens à Índia por parte do guitarrista, passando por experiências musicais com o género musical através da interação com músicos indianos e portugueses. Estes factos poderão ter facilitado a aceitação da sugestão do tema da exploração da música indiana por parte do seu *manager*.

O repertório

O repertório deste disco foi composto por fados, temas instrumentais, temas extraídos de filmes de *bollywood* e mandós. No entanto, desde o início do projeto, não senti que estivesse claro que no pensamento dos intervenientes, música indiana e música goesa pudessem ser duas situações distintas e diferenciadas, especialmente junto dos que conceberam a ideia de fazer um disco sobre o tema. Estava pendente uma hipotética confusão ou ignorância baseada na diferença do tipo de música que se faz em Goa e da música do resto da Índia, de natureza hindustânica ou carnática, dependendo se falamos da Índia a norte de Goa ou a sul de Goa. Em suma, uma música ligada à cultura hindu ou muçulmana, fora da influência da cultura católica deixada pelos portugueses, que ainda caracteriza a tradição goesa. A dúvida surge devido ao paradoxo ou aparente paradoxo do nome do projeto-disco (Lisgoa) com a fusão óbvia das palavras Lisboa e Goa. Essa mesma dúvida ganhou relevância se considerarmos o facto de existirem mais temas indianos não goeses do que provenientes de Goa.

António Chaínho refere: *“Eu acho que há uma boa diferença... porque tivemos muita influência ali de tantos anos, que tivemos ali assim em Goa, e portanto acho que há uma maneira de sentir, que eles conseguiram, os goeses, entre a música portuguesa e a música*

goesa, conseguiram o seu próprio estatuto de música, na Índia.” É notório aqui um sentimento de ascensão sobre o excolonizado. Ao dizer que tivemos ali muita influência e que eles conseguiram, pressupõe também um sentimento paternalista sobre aquele que até foi ensinado e que conseguiu atingir a maioridade. Quando confrontado com a presença ou existência do fenómeno da música clássica indiana, Chaínho refere que está muito longe da música goesa, revelando assim a consciência da diferença estilística das duas realidades.

Nuno Sampaio revelou que só percebeu a diferença quando estava inserido neste processo de produção, mas justificou o nome do disco desta forma: “...*eu acho que é um nome feliz, porque Lisboa é a nossa capital, a cidade onde o Chaínho vive, é uma cidade de fado, e tá lá a guitarra portuguesa, Goa foi realmente a nossa influência, a nossa base na Índia maior. Acho que é um nome feliz.*” Com esta justificação, o paradoxo por mim levantado inicialmente desaparece pois fica esclarecido que o nome não pretende significar uma fusão de música lisboeta e goesa mas antes os pontos de partida e de chegada para uma viagem onde estas terras são pontos de referência ou bases culturais para entender todas as outras formas musicais.

Carlos Xavier como informante mais instruído musicalmente não trazia qualquer tipo de confusão e voltou a referir a influência portuguesa, através do carácter polifónico e da semelhança da estrutura harmónica que a música goesa adquiriu e que se assemelha com a portuguesa. Sob o ponto de vista religioso, Xavier atribui uma maior profundidade à música indiana não goesa, atribuindo à música goesa um carácter mais superficial, onde se conta o dia-a-dia ou a tradição das pessoas. Terminou afirmando: “*A música goesa é uma música mais pop, por assim dizer, dentro da imensidão da Índia.*”

Curiosamente, Tiago Oliveira o guitarrista acompanhador de António Chaínho, o elemento mais jovem da equipa referiu: “*No caso dos mandós que trabalhámos, sente-se a dita influência portuguesa, a dita influência colonial...*”. Expressão algo parecida com a ideia deixada por Raimund. Dá-me assim a ideia da existência de uma espécie de estigma remoto a que só os estrangeiros como é o caso do Raimund e portugueses que nasceram num período mais tardio como o Tiago que nasceu após 1974 estão imunes, permitindo-lhes a verbalização desta ideia. Tiago complementa esta mesma ideia afirmando que Goa é um caso à parte dentro de Índia. A mesma opinião foi partilhada novamente por Raimund que disse: “*Goa foi uma colónia, foi muito separada de outras tradições. Goa ficou cristã. A maioria tinha hindus também, mas musicalmente tinha influência de Portugal e de muitos sítios diferentes por causa do colonialismo.*”

As afirmações da cantora portuguesa Isabel de Noronha são muito demonstradoras de um sentimento muito generalizado que ilustra as diferenças que se sentem ao ouvir música goesa e música do resto da Índia. Sobre a primeira refere: *“Eu acho a música goesa muito simples de se ouvir, e tem um sentimento muito próximo com o sentimento português, isto para quem ouve”*. E como fadista acrescentou ainda: *“...eu noto uma certa nostalgia, mas uma nostalgia tranquila, não uma nostalgia dramática como é o fado por exemplo”*. Sobre a música hindustânica: *“...das poucas coisas que até tu me mostraste, por exemplo, é muito mais difícil ouvir, primeiro porque não estamos habituados, as escalas, é tudo diferente, e porque de certa forma é como se fechasse os olhos e buscasse alguma coisa que me fizesse lembrar algo familiar e realmente não consigo ver nada.”* Estas afirmações são o reflexo de muitas opiniões que tenho ouvido e que neste caso são documentadas neste depoimento. Desta forma, ficam demarcadas colossais diferenças entre os estilos de música em questão.

A opinião da cantora moçambicana de origem goesa Rubi Machado foi muito curiosa especialmente pelo desconhecimento da realidade musical na Índia ao afirmar que a principal diferença está na língua, sendo os estilos parecidos, acrescentando que hoje em dia misturam um pouco mais de música portuguesa fugindo um pouco aos instrumentos indianos. É de notar que a comunidade indiana residente em Portugal é proveniente principalmente de Moçambique, tendo este fenómeno migratório acontecido entre 1974 e 1975. Embora esta cantora tenha nascido em Moçambique tenho verificado um desconhecimento desta comunidade sobre assuntos de natureza musical, quando falamos de música indiana.

No sub-grupo do repertório formado por canções originárias fora do espaço de Goa, encontram-se as chamadas *film songs* ou músicas de *bollywood*. Enquanto músico interveniente deste projecto, sempre achei inapropriada a opção da escolha deste tipo de canções. Primeiro porque não se inseria no universo da música goesa depois por ser uma música híbrida, com traços de uma tendência crescente de ocidentalização, o que contrastou com a minha expectativa de vir a fazer uma fusão entre música portuguesa e música indiana no sentido mais estrito do termo, ou seja, com música mais tradicional ou eventualmente clássica. Penso que esta opção constituiu o caminho mais fácil para um pretenso sucesso igualmente facilitado junto do público do guitarrista.

António Cháinho disse-me que procurou um tipo de música que se adaptasse mais à sua maneira de sentir, opinião igual teve o seu agente Nuno Sampaio que sugeriu-lhe este grupo de músicas tal como fez o produtor Carlos Xavier. Nuno Sampaio referiu: *“...tava difícil conseguir-se ultrapassar a falta do repertório. E era um processo que já estava a demorar bastante tempo. Portanto tornou-se de certa maneira imperioso procurar*

repertório, nomeadamente repertório mais da parte indiana. E achámos que, para o tipo de disco que se estava a fazer, que o repertório mais clássico não era o mais adequado.”

Carlos Xavier justificou a opção com o facto de ter ouvido cerca de 400 canções cedidas pela Embaixada da Índia, grande parte delas com uma duração igual ou superior a 17 minutos, canções com um estilo muito particular, impenetrável, com problemas de tonalidade que dificultaria a introdução das guitarras do António Chaínho. Sobre o facto de os temas serem modais e de se ouvir a tónica constantemente, provavelmente com um som de tampura, Xavier afirmou: *“...e de repente dar-lhes peças de 15 minutos ou 20 minutos, ou com um bordão contínuo quase Pink Floyd, daria uma miscelânea um bocadinho estranha para a idade em que ele está neste momento, no percurso da sua carreira. Claro está que seria uma coisa muito interessante, mas não foi uma opção também com a editora, explorar esses caminhos.”* Outra justificação muito relevante que tem a ver com a viabilidade comercial do projeto está patente na seguinte afirmação: *“...conseguimos vislumbrar ali uma hipótese de criar uma aproximação a um projecto talvez um bocadinho mais comercial no sentido de mais audível, e assim tentar estabelecer essa fusão da linguagem de bollywood, de canções com formato de filme, que alguns já passaram cá em Portugal, outros não, mas que também teriam alguma aceitação se o projeto fosse replicado na Índia, ou seja, houve aqui também uma perspectiva comercial, no sentido da possível venda futura de espectáculos, na concepção do repertório.”* Da mesma opinião partilhou Tiago Oliveira que alimentou a expectativa de divulgar este trabalho na Índia apoiado nas canções de bollywood: *“Penso que teve a ver com canções que eram conhecidas já na Índia, não é? No caso de bollywood e que pressupunha uma certa divulgação do trabalho além fronteiras. Portanto na Índia.”*

Raimund Engelhardt sendo um *insider* da música hindustânica acabou por emitir um parecer de certa forma concordante embora por razões diferentes. Na sua opinião, quem não conhece a música clássica indiana, não deve abordá-la: *“Tu vais-te mexer com música clássica indiana, com coisas que são muito profundas, de muita tradição, pode ser que algumas pessoas não vão gostar do que tu estás a fazer. Aí para mim, é mais fácil de trabalhar com material que é mais superficial, que com coisas que são muito tradicionais e sem conhecer não podes mexer com isso.”* Não deixou no entanto de acusar o carácter comercial que foi imposto ao trabalho, emitindo alguma da sua opinião sobre bollywood: *“Por isso, a música de filme é mais fácil para o estrangeiro de perceber. Tá uma grande mistura de estilos, não tem um estilo. Tem sotaque indiano dentro da música de bollywood mas tem muitas influências de todo o lado.”*

Manu Teixeira invocou uma nova razão ao lembrar que para as pessoas que vivem em Portugal, são as músicas mais imediatamente assimiláveis ou mais conhecidas, pois os filmes que chegam aos videoclubes ou aos canais de televisão indianos são um veículo preferencial para absorver esta forma de música. Lembrou ainda que mesmo a instrumentação que foi usada e tal como no fenómeno *bollywood*, não se restringiu aos instrumentos portugueses e indianos, alargando a leque para instrumentos de percussão fora dos referidos âmbitos.

A cantora Isabel de Noronha também destacou o facto desta música de *bollywood* ter atingido um âmbito internacional, ao estar presente onde estão diásporas indianas, estando na memória das pessoas que assistem aos espetáculos, lembrando o facto de as canções servirem para nos remeter às memórias das experiências vividas anteriormente, mais do que entender aquilo que é cantado: *“Não é questão de entender, eu acho que, nós quando ouvimos qualquer coisa, nós vamos sempre procurar dentro de nós, fazer uma ligação com algo que já tenhamos experienciado, e eu acho que tem a ver com isso.”*

Curiosamente a cantora Rubi Machado volta a afirmar que para ela é tudo Índia. Sejam músicas goesas ou músicas de *bollywood*. A este propósito relatou o seguinte: *“...eu recebi um comentário, dum video do Youtube, do Zindagi, (uma bollywood song que figura no disco) ouve um que disse que o mestre devia estar doido, em pôr esse tipo de música, uma vez que o álbum se chama Lisgoa. Ele de certeza que é um goês a falar, que queria só músicas portuguesas e goesas.”* Acrescento aqui a informação de que Rubi Machado é a mais popular cantora de *bollywood songs* residente em Portugal, católica, e integrada numa família com alguma diversidade religiosa. O seu já longo período de residência em Portugal pôde eventualmente condicionar esta visão uniformizada da sua terra de origem distante.

Luis Santos insistiu no aspeto facilitador para conseguir a aceitação de um determinado público alvo: *“Acho por serem temas mais orelhudos, mais catchy, também para se poder vender, não é? Ainda por cima, como nós em Portugal não temos tanta tradição de ouvir muita música indiana, qualquer coisa que seja mais orelhuda é mais simpática para tu cativares um povo que não está...”*

Ficou assim esclarecida a intenção comercial para justificar a utilização deste tipo de repertório. Embora fossem apontadas algumas justificações, nomeadamente o cumprimento de prazos de produção do disco, ou o fornecimento de canções que levam as comunidades a uma identificação através das suas memórias. É igualmente certo que foi a forma encontrada para uma interação com a guitarra portuguesa *à priori* bem sucedida.

Para lá da questão central que norteia este trabalho de tese, outras preocupações se levantaram merecendo igualmente atenção e merecedoras de investigação e consequente esclarecimento junto dos informantes. Uma delas prende-se com a natureza dos repertórios utilizados ou opções tomadas nesse sentido, nomeadamente a utilização das canções de *bollywood*. A preocupação teve várias razões. Uma delas prende-se precisamente com o título encontrado para o trabalho, “Lisgoa” onde se pode eventualmente subentender uma fusão entre a música das duas localidades também fundidas na mesma palavra. Pode no entanto, também ser entendido este título como um farol português para interpretar ou sentir a música do outro com o crivo da nossa maneira de sentir, tal como referiu Nuno Sampaio. Outra razão prende-se com a legitimidade que esta música tem ou não para representar a Índia que quisemos ver representada neste trabalho discográfico. Os argumentos para tal, foram desenvolvidos no texto sobre o género em questão. Urge no entanto perceber o que esteve na mente dos intervenientes do processo para que tal se tivesse consumado num bloco de quatro temas que prefizeram quase 30% do repertório do disco.

António Chaínho acredita que as *bollywood songs* constituem o estilo de música mais popular na Índia por ser a mais acessível mas não a mais representativa na música indiana. “...eu acho que o que é a dita música que toca o Shankar, clássica, eu acho que essa é que é a mais representativa lá. E penso que é essa a mais conhecida fora da Índia.” Justifica ainda esta ideia com base na suposição de que é da música clássica que as pessoas falam quando se referem à música indiana e não a música de *bollywood*.

Já Nuno Sampaio defende que *bollywood* representa uma parte da música indiana mas não a representa na totalidade. “Representará uma parte da música indiana. Digamos a mais popular, a mais comercial. Mas a música indiana no meu entender é muito mais do que isso.” Ao ser confrontado com o facto de ter sido a que representou a música indiana no disco respondeu: “Eu diria que nos temas cantados sim, obviamente, digamos que nos temas instrumentais penso que o caminho não foi assim tão óbvio.” Nuno referiu-se a um conjunto de dois temas (Lisgoa e Alísios) que foram compostos por António Chaínho e por mim.

Carlos Xavier argumentou de uma forma ambígua, não a considerando representativa por achar *bollywood* uma redução da música indiana. E explica: “...há uma rutura neste momento, da sociedade indiana, que tem a ver um bocado com a americanização da sociedade indiana não é? A entrada dos Macdonalds, a entrada da Levis, a entrada da internet, da globalização, veio fazer para bem e para mal, àquela sociedade, dar uma evolução, que ao mesmo tempo que cria uma separação com o passado...” e acrescenta: “...com esta nova geração da internet, com esta nova geração que liga mais a aspectos

comerciais, que não tinha acesso a esse conhecimento, a esses bens materiais, possivelmente a linha fácil à realização pessoal, etc, etc, era uma geração em que os pais eram muito mais espirituais, mais sofridos, mais ligados à família do que eles agora, portanto essa geração não considera essa música ancestral neste momento, como sendo algo de valioso. O que faz com que as rádios, as próprias rádios, numa tendência de aproximação aos novos mercados tenham um processo de exploração comercial de bollywood. E aí é que aparece bollywood. Para bem e para o mal. Para o bem no sentido duma evolução e para o mal no sentido da desconstrução duma cultura que estava fortemente enraizada e que tem um valor incalculável, e que neste momento é considerada quase, pelos jovens, como algo do passado, algo que é nonsense e que não tem interesse ou até têm vergonha de a reproduzir.” Refere como aspecto positivo uma fusão com géneros importados independentemente dos nossos gostos pessoais: “... Até já tens músicas de hip-hop em bollywood, portanto, é a importação da cultura americana a todo o custo, que cria no fundo, um produto novo. Nesse intuito tem interesse não é? tem muito interesse porque existe ali uma fusão. Por mais que gostemos ou não, uma fusão do sitar com hip-hop, uma fusão do canto clássico indiano, nalgumas canções está metido com hip-hop, e quem diz hip-hop diz outros géneros musicais, o rap etc, etc. Mas, isso é interessante, e as novas populações adoram, os novos miúdos adoram, nas escolas secundárias, nos telemóveis e a geração dos telemóveis, não é? Portanto, rapidamente as músicas de bollywood passam para os operadores telefónicos e dos operadores passam para as pessoas, no dia-a-dia, portanto, e os operadores não estão interessados em ir buscar ao passado porque o passado não dá dinheiro. E ao não dar dinheiro não existe...” E esta é uma visão racional crua e até cruel do nosso mundo moderno. Mais cruel se torna quando este processo se passa num local, por muitos sentido como um reduto espiritual do nosso planeta, como é a Índia com um valiosíssimo legado cultural.

Tiago Oliveira também partilha da opinião de Nuno Sampaio ao afirmar que *bollywood* é uma parte importante da música indiana mas não é representante da música indiana. Atribui como causas do fenómeno, a difusão das telenovelas e toda a produção cinematográfica que se expandiu um pouco por todo o mundo. Porém tem consciência dos argumentos que muitos apresentam para justificar a tese da representatividade da música de *bollywood* perante o exterior. “...Porque certamente a Índia é um país tão grande, que tem as suas regiões e cada região deverá ter a sua música enraizada, e eles são muito... não será “conservadores” o termo, mas posso usar, em relação à música de cada região.” Ou seja, são os regionalismos que se verificam na Índia, mesmo quando falamos de tradição clássica, que ao não gerarem um consenso musical unificador, remete para o fenómeno *bollywood* o

denominador comum, mesmo sendo uma música de natureza *pop* e resultante de um processo de hibridização.

Raimund Engelhardt sempre discordou da utilização das *bollywood songs* no projeto, mostrando sempre incapacidade de se desligar do contexto hindustânico, falando como um músico indiano do norte da Índia: *“Quando vês os filmes velhos da altura do meu professor, eu falo do tempo dos anos 30s e 40s do último século. Este tempo foi um tempo com uma grande influência da música clássica dentro da música de bollywood ... Hoje está uma mistura com hip-hop, com disco...já nos anos cinquenta começaram a integrar orquestras europeias e estruturas de arquitetura musical também europeias.”*

Manu Teixeira defende também que *bollywood* é o lado mais comercial ou visível da música indiana, sem no entanto poder-se comparar à seriedade da música clássica. Chega a usar a expressão “cultura cerrada” para exprimir o quão densa e profunda é esta música: *“... creio que a música de bollywood é uma coisa que é mais imediata, mais compreensível talvez para o resto do mundo perceber o que é música indiana. Mas creio que esteja longe.”*

Isabel de Noronha também partilha da mesma opinião ao afirmar que nenhuma música representa a música em geral de um qualquer país. Faz depois uma comparação algo curiosa: *“...é a mesma coisa que dizer que dizer que Madredeus representa o fado, que é como é conhecido internacionalmente.”* É claro que existem muitos estrangeiros que não farão este tipo de analogia com o fado, assim como não pensarão o mesmo de *bollywood* em relação à música indiana em geral, embora no primeiro caso estivesse a Isabel a falar de um grupo em relação a um género musical e no caso em questão seja um género em relação a um país.

Luis Santos fez o paralelismo ironizando: *“Claro, como o pimba é representativo da música portuguesa... E depois, ou somos mais ecléticos ou menos, ou tens mais cultura ou menos, que depois leva a esses acontecimentos de bollywoodes como nós temos a música pimba, há quê 10 anos, não?”*

Encontrei aqui uma opinião generalizada sobre o relativo e não absoluto grau de representatividade da música de *bollywood*. Ninguém considerou o género como inteiramente representativo da música indiana. No fundo pareceu existir a consciência de que existe algo que desconhecem, que não deixa que *bollywood* assuma o monopólio da representatividade, sendo esse algo, um vasto oceano de músicas, géneros, línguas, instrumentos repartidos por um território também ele muito heterogéneo, sob o ponto de vista cultural e mais especificamente musical. Existe por partes dos informantes a consciência de que as músicas

de *bollywood* são uma forma simplificada e acessível aos ouvidos ocidentais de uma música com sabor indiano.

Quis perceber se existia por parte dos informantes, a consciência de uma possível ligação entre o mandó, o principal e mais representativo género musical de Goa, e o fado, já que estão simbolizados no disco como bandeiras do ponto de partida e do ponto de chegada desta viagem imaginada. Não tomo aqui como adquirido que um género tenha influenciado outro, nem qual é mais velho que o outro. É certo que a presença portuguesa em Goa introduziu a polifonia e a harmonia para a música desta região, algo que contrasta com a tradição musical indiana. Por esse motivo achei importante perceber se o fenómeno foi captado pelos músicos e restante equipa, já que foram abordados géneros como o mandó ou as *bollywood songs*, que de alguma forma se demarcam da tradicional música indiana pelos motivos atrás citados, constituindo assim material que proporcionou um acesso simplificado à introdução da guitarra de António Chaínho nas gravações de temas dos referidos géneros. Só introduzi a questão do mandó e do fado junto dos informantes, quando estes não fizeram alusão ao tema, esperando que eles se antecipassem na abordagem do assunto.

Foi o caso de António Chaínho que recorreu às suas memórias para se recordar do “Barco Negro”, um fado cantado originalmente por Amália Rodrigues para se referir aos melismas da voz, fazendo o paralelismo com o canto indiano. Ao ser questionado sobre os mandós referiu: *“Sim sim, há ali qualquer coisa, vamos lá a ver, se nós formos ao castiço, aquilo que dizem o fado puro, o fado puro, não encontro muito. Mas se for mais para um outro género, e que há, de muito fado, claro. Claro que se encontra. E muito mesmo. Há coisas hoje em dia, que se a gente lhe der outro ritmo outra coisa, liga bem com esse género de música, de Goa.”* Denoto aqui uma falta de ligação concreta no parecer do guitarrista, especialmente quando este conclui a questão, citando o exemplo de um disco que gravou com música dos Beatles. Segundo ele, a melodia estava toda respeitada, e com a introdução da guitarra, ficou a parecer fado. Embora o guitarrista refira que quer libertar a guitarra do fado, não deixa contudo de encontrar analogias ao fado, nos repertórios onde a guitarra portuguesa está presente. Isto denota uma forte associação mental entre a guitarra portuguesa e o fado.

Já Nuno Sampaio foi directo ao assunto dizendo: *“O mandó não é? acho que tem muito a ver com o fado pá. Acho. Parece que aquela sonoridade tem muitos elementos comuns, pá”* E para justificar acrescentou: *“...parece que é uma música também um bocadinho mais triste, o balanço da música, percebes? Por exemplo, tu na música indiana, a clássica, tu tens uns tempos completamente diferentes daqueles que são os tempos ocidentais. E o mandó não. O mandó é uma música que podia ser uma música perfeitamente ocidental.*

Aqueles timings com os quais nós nos identificamos melhor.” Neste caso, o informante referiu-se logo ao mandó fazendo uma identificação com o género, na medida em que exprime uma compreensão do ritmo, assimilando-a como se tratasse de fado referindo o ambiente triste que encontrou nos mandós.

O testemunho de Carlos Xavier revelou-se muito interessante na medida em que coloca em aberto as origens dos géneros e outras ligações e influências possíveis entre eles: *“Há uma forte ligação do fado ao mandó, nas entoações. E também existe do fado com a música muçulmana. E também existe do fado com as mornas de Cabo Verde e com as modinhas brasileiras. Donde é que aquilo vem e por onde é que passa, pronto, com certeza que através de mar que tem havido essa divulgação ao longo do tempo, e de passagens de influências. Agora a mim parece-me que a música goesa é a música, no fundo, da Índia, mais perto da música portuguesa. A nível de influências, a todos os níveis. Tanto a nível harmónico como a nível melódico, e até a nível rítmico.”* Xavier coloca aqui o mar e as rotas marítimas portuguesas como ponto de interceção para ajudar a compreender algumas semelhanças nos géneros apontados. Relembro aqui a coleção de canções que os portugueses parecem ter feito pelos diferentes pontos por onde passavam, enriquecendo também desta forma aquilo que posteriormente foi tido como música portuguesa. Quando indagado sobre o quê que influenciou o quê, a certo momento refere: *“...O que tu notas é que efetivamente são pontos em comum. E esses pontos em comum também têm outro lado que é o lado religioso. O fado tem muito de alguma intenção religiosa no seu pranto, do fado, mas também tem muito de muçulmano. Se tu fores a uma mesquita e ouvires o chamamento que eles fazem nas medinas, sentes ali muitos pontos em comum com os melismas do fado, não é? Portanto, efetivamente existe uma comunicação no fado, com canções se calhar até sefarditas, mas também existe com o género do mandó e com outros géneros como o cante alentejano. Também tem essas influências, não é?”*

Tiago Oliveira fez também uma alusão imediata aos mandós, associando-os directamente com o fado. Posteriormente introduziu novos dados igualmente interessantes sob o ponto de vista social: *“Eu penso que, devido a Goa ter sido uma colónia sempre mais distante, acabámos por não ter tantas influências dessa música que acabou por se perder. Essa ligação a Goa está assente nas famílias goesas que vivem em Portugal, e não chega tão facilmente ao domínio da sociedade, não é? Aos meios de comunicação social. E por isso talvez não se conheça tanto.”* Ao comparar os géneros sob o ponto de vista mais musicológico respondeu: *“As parecenças são as próprias respostas à voz, de quem canta, apesar de ser numa pulsação muito mais lenta, de um tempo muito mais lento. Penso que tem*

a ver também com o clima, com as características de Goa, mas há um certo acompanhamento harmónico que sustenta toda a voz, e há espaço sempre para haver uma pergunta resposta, à condução da voz. E aí, há essa semelhança entre, por exemplo fados mais lentos...”.

Raimund Engelhardt não perdeu de vista o caso da música indiana e da goesa começando por confirmar a influência portuguesa nesta música e negando completamente a influência portuguesa e qualquer outro género indiano: *“Em Goa eu fui ouvir canções de goeses, que são mesmo de Goa, que tem ligação com música de Portugal. Mas sempre em Goa. Mas noutras partes, partes de Índia não tem nada a ver com música portuguesa, e não tem nada de ligação para mim. Em Goa sim, na própria colónia em que foi administrada por portugueses tantos anos, tens influências de música portuguesa. É normal. Outra parte da Índia nada.”* Quando questionado sobre a ligação entre o fado e o mandó, acrescentou: *“Sim, eu penso que tem algumas ligações. Sim. Por causa da colónia. É normal, quando tens uma colónia, tu gostas de ouvir também uma música que é perto da tua cultura. Por isso, quando os portugueses foram para Goa, influenciaram as pessoas a contrair a religião. Fizeram-nos cristãos e também a música de igreja e tudo.”* Embora se trate de um europeu, Raimund falou com a amargura de um colonizado, tendo sido o único informante a lamentar a cristianização de Goa.

Manu Teixeira aproveitou a questão para introduzir a ideia coletora que foi referida atrás, segundo a qual, a nossa música é o resultado da nossa experiência marítima: *“Eu acho que, não falando agora do Lisgoa, mas falando assim de música a nível universal, acho que Portugal ganhou influência de todo o mundo. Desde o mundo árabe, ... talvez se calhar em termos mais distantes da parte ocidental, ... nós fomos sempre um país portuário, recebemos muita informação desde décadas atrás, talvez cem anos, ou duzentos anos, que sempre recebemos influência, e acredito até mesmo por uma questão de colonização, nós pertencemos, tivemos lá e retirámos uma ideias, mas há quem até diga que também a guitarra portuguesa também se influenciou no sitar, não veio só do alaúde, não veio só dos países árabes. Agora tudo isso acho que nós tirámos um bocadinho daqui e dali e então conseguimos receber um bocadinho dessa informação. Agora fomos sempre, acho eu, um pouco preguiçosos. Nunca desenvolvemos. Porque nós quase que não temos música, nós falamos de música do mundo mas na realidade temos muito pouco característica portuguesa para dar ao mundo.”*

Rubi Machado fez uma observação surpreendente quando se referiu ao mandó: *“O mandó, não me parece ter ligação com o fado. Tem é com as músicas alentejanas... penso*

que liga-se mais àquele estilo, ... como os alentejanos cantam. Tem mais a ver com o mandó do que propriamente o fado.” Esta resposta sugere-me que quando falamos de influências ou de associações, são as memórias individuais que nos conduzem para uma certa forma de resposta. É o conjunto de referências que cada um de nós tem, resultado das experiências de vida, sob a forma de memória, que nos leva a fazer determinado tipo de associação. Foram os informantes goeses ou de origem goesa, os que colocaram a música alentejana à frente do fado como ligação do mandó a um género português.

Luis Santos técnico de som adicionou como pontos em comum, a saudade e a melancolia. E conclui: *“Mas sim, é um choro triste, é um canto pesado. Com aquele pesar que o fado tem, que puxa pra trás também, não é? que simboliza muita dor.”*

A proximidade dos intervenientes ao repertório

Para ter uma noção da capacidade de decisão ou de avaliação sobre que opções tomar no campo musical em questão por parte de quem decide ou de quem toca, num segundo plano de importância, tornou-se importante avaliar que nível de conhecimento e de envolvimento com a música indiana residia nos intervenientes. Perguntar a alguém se conhece música indiana, pode levar-nos a um simples “sim”. No entanto é consensual que para conhecer um género musical mais em profundidade, é necessário conhecer um pouco da cultura onde se insere, e especialmente ter o hábito de a ouvir. Considerei igualmente importante indagar até onde vai o envolvimento, emocional ou não, dos questionados. Desta forma pude obter alguns aspectos do perfil dos intervenientes deste processo acerca da sua ligação com a música indiana.

António Chaínho disse conhecer relativamente. Que às vezes ouvia e que agora mais. Este “agora” refere-se ao momento em que o guitarrista terá estado mais envolvido com o processo de gravação e dos concertos ao vivo. Fico no entanto com a convicção de que o seu envolvimento com a música indiana foi pontual e circunstancial. E foi a circunstância que envolveu a sua última viagem à Índia com a finalidade de recolher algum material sonoro depois de feita a opção de gravar um disco de cruzamento da guitarra portuguesa com outra cultura musical que motivou alguma audição de trabalhos gravados, alguns dos quais proporcionados por mim. Considero também que contribuí para a informação do guitarrista sobre o modo de vida dos músicos clássicos do norte da Índia sob o ponto de vista cultural e religioso. Ele afirmou: *“Eu acho que foi até ir à Índia, da primeira vez. Sabe que tem muita*

influência a gente ter o contacto e depois vai assimilando, liga a rádio, liga a televisão, e vai ouvindo e vai gostando. É como tudo, as pessoas não gostam de certas coisas porque nunca provaram. E a música é a mesma coisa...,... E por vezes uma pessoa fica arrepiada, porque há ali uma entrega tão grande, de um sentimento tão puro, que houve alguém que me disse que eles tocavam sempre para Deus, e isso foi aquilo que eu achei fascinante. E daí o meu respeito que eu tenho por essa música.”

Nuno Sampaio confessou em relação aos seus hábitos de audição da música em questão: *“Não tanto como gostaria, nem como deveria...,...já ouvi mais. Na altura em que tínhamos mais ligados ao Lisgoa, ouvi algumas coisas mas confesso-te que não tenho ultimamente ouvido, a não ser as músicas que ouço nas minhas aulas de yoga.”* Estas confissões permitem-me concluir que a música indiana não lhe faz parte dos hábitos de audição. Acerca do seu envolvimento: *“Quando falamos daquelas músicas mais de filmes, acho que é assim um bocadinho, desculpa a expressão, “azeiteiro” para a minha maneira de ouvir música. Por outro lado, quando ouço uma música digamos mais clássica, só a consigo sentir e interiorizar e enfim... tirar proveito dela quando estou com um estado de espírito mais calmo, portanto não é em qualquer altura. Não é uma música que eu consiga ouvir naturalmente no meu dia-a-dia. Não ponho um cd no carro. Mas imagina, quando estou em casa a ler um livro, sou bem capaz de ouvir música... mas lá está, digamos que não estou completamente focado só a ouvir a música.”* Esta resposta leva-me a depreender que Nuno Sampaio trabalhou com música que considera de algum mau gosto ao considerar as *bollywood songs* de azeiteiras, o que até pode ser entendido como fator dificultador da sua capacidade de entrega como *manager* num projeto musical perante tal afirmação. Em relação aos seus hábitos de audição de música clássica, inserem-se num padrão hoje em dia muito comum, que consiste na utilização ou usificação da música, para finalidades terapêuticas e calmantes que passaram a fazer parte de um estereótipo comportamental.

Carlos Xavier confessou também conhecer pouca música indiana e que a ouve poucas vezes. Como produtor musical, apresenta razões utilitárias para justificar os momentos em que a ouve, mostrando contudo algum respeito pela música indiana, ao não usá-la como objecto de fruição: *“...quando chegamos ao carro ou quando estamos em momentos de isolamento, quase sempre vamos buscar a música que nos conforta naquele momento para não o levarmos a sério. Pronto, e se é para descontraírmos não vamos pôr música indiana, porque não era valorizar a música indiana. Quando ouço música indiana é porque estou muito concentrado para ouvir especificamente ou os instrumentos, ou o canto, ou os melismas, ou como é que é executado, qual é a ideia que eu posso tirar dessa música*

indiana, mas não ouço com mero objectivo de fruição, ou de me acompanhar no quotidiano, ou só porque abro um incenso e então vou pôr música indiana. Não.” Acrescentou ainda não sentir nada ao ouvi-la esclarecendo: *“Quando tu já passaste por um conjunto de vivências que estão realmente já solidificadas em ti, quando tu ouves uma música que te remete para aquilo, automaticamente essas imagens vão aparecer em primeiro lugar. É nesse sentido que digo que não sinto nada. Porque não é a música que me faz sentir alguma coisa mas são aquelas imagens que me vão transmitir uma nostalgia ou outra coisa qualquer, mas também se pensar nelas também me transmitem a mesma coisa sem ter música indiana... quando tu gostas muito duma música ou qualquer coisa, tu ficas em choque emocional. E então ficas com uma imagem daquele momento, por mais que tu queiras desconstruir aquilo está lá sempre.”* Trata-se de uma abordagem da questão muito racional, onde tenta dissociar a audição das emoções associadas a essa mesma audição. Parece estarmos perante alguém que respeita mas que faz questão de desconstruir o envolvimento emocional com as memórias vividas que ele considera necessárias para que esta música possa fazer pleno sentido por parte de alguém completamente estranho à cultura em questão. Tem a noção do seu valor e do nível da representação internacional que tem, mas por não ser indiano não se envolve, dando a clara noção de estarmos perante um caso de uma pessoa com dificuldade em definir a sua identidade. Daí ter dito após eu o ter lembrado do seu local de nascimento: *“...eu até podia ser alentejano e não sentir nada com o Cante Alentejano.”*

Tiago Oliveira refere conhecer alguma música por via das suas práticas de yoga, sobretudo alguns sitaristas e alguns projetos de fusão. Sobre os hábitos de audição, responde também que ouviu mais durante a edificação do Lisgoa. Sobre os sentimentos ao ouvir, faz uma associação directa à sua viagem à Índia em 2009: *“...depois de ter vivenciado e depois de ter ido à Índia, claro que é diferente. Portanto, reporta-nos para sítios onde estivemos. Mas já antes de ter ido à Índia,... é uma música que de certa forma me faz viajar, não é? Que me faz transportar para outro estado de consciência, acalma-me, portanto, é uma música que me permite fazer isso, eu gosto.”*

Raimund Engelhardt fez realçar a sua autoridade na matéria mostrando o seu vasto conhecimento sobre música indiana. Para justificar o seu gosto pela música em questão afirmou: *“...fui estudar esta música durante 10 anos na universidade. Quem não gosta desta música não vai ficar 10 anos na universidade para aprender.”* O que faz todo o sentido. Sentiu contudo dificuldade em falar das suas emoções em relação à música, transferindo a descrição do seu sentimento para a frase feita: *“Cada raga faz-te emoções diferentes. Esta é a alma da música indiana.”*

Manu Teixeira embora conheça mal a música indiana, refere alguns hábitos de audição, especialmente percussionistas que se associaram a projetos de fusão. Sobre o seu envolvimento, debruçou-se nos aspectos de ordem musicológica, especialmente sob o ponto de vista rítmico: *“O meu maior fascínio pela música indiana, tem a ver, como músico, tem a ver que é como eles fazem a sub-divisão. Neste caso, porque é uma pulsação completamente diferente do que a música europeia. Enquanto nós estamos a pensar em quatro por quatro, seis por oito, um doze por oito, eles fazem uma sub-divisão quase em ímpares.”*

Rubi Machado mostro-se muito convicta sobre o seu conhecimento sobre música indiana, por ouvi-la muito. Referiu-se predominante à música que canta, nomeadamente *bollywood songs* ou *ghazals*, um género considerado semi-clássico na Índia. Não deixa no entanto de fazer uma alusão ao seu sentimento: *“...eu sinto paz de alma. Quando estou stressada, oiço. Faz-me bem ao coração, à alma.”* Outra vez, um caso de alguém que recorre à música indiana como terapia, usando a música indiana com um fim específico e utilitário.

O técnico de som Luis Santos admitiu a sua ignorância sobre esta música, referindo que só a ouve em espectáculos, não em casa. Se considerarmos que existem muito poucos espectáculos de música indiana em Portugal, concluímos também que o seu hábito é muito reduzido, embora o informante exerça a sua actividade num local preferencial para este género, o Centro Cultural de Belém. No entanto, explica: *“Tem uma energia muito própria. As claves rítmicas são diferentes de toda a clave anglo-saxónica que nós usamos hoje em dia..., e há uma coisa gira que a Índia tem: para além daquela parte técnica das cordas simpáticas, dos harmónicos do sitar, que te dá aquele som de voar, não é? Espacial, uma coisa que te deixa assim bem aéreo, os ritmos também são assim eléctricos àquele ponto, da histeria, daquelas coisas da dança, chegarem assim a uma loucura que todos temos e, acho piada. A energia que me transmite é essa. Assim uma coisa bem na cabeça, bem de voar e que te pode levar a uma loucura não é?”*

Ficou assim esclarecido que tanto o conhecimento da música indiana como os seus hábitos de audição revelaram-se insuficientes por parte dos responsáveis pelo projeto, o que pode esclarecer em parte, a utilização do repertório das músicas de filmes. Em relação aos sentimentos causados pela audição desta música ou motivadores para o seu consumo, caíram maioritariamente no estereótipo de pensamento que associa esta música à pacificação da mente e da alma, isto é, para a utilização da música em causa como objecto terapêutico.

No que respeita aos seus conhecimentos sobre músicos indianos, considere igualmente pertinente avaliar esse aspecto pois são os músicos que fazem a música. Quero com isto dizer que por vezes é mais fácil reconhecer e identificar a música referenciando os

seus intérpretes e veiculadores transformando-os assim nos seus representantes legítimos. Penso que ninguém pode dizer que conhece um determinado género musical se não fôr capaz de mencionar alguns dos seus principais ícones. O nome de Ravi Shankar foi naturalmente o melhor e mais recorrido exemplo dos nomes citados pelos informantes. Foi por exemplo, o caso de António Chaínho que procurou acrescentar também o nome da filha do famoso sitarista, que com alguma ajuda acabou por mencionar. Confessou mais tarde que para nomes é um desastre.

Quanto a Nuno Sampaio, facilmente repetiu o nome de Ravi Shankar recorrendo posteriormente aos nomes dos músicos com quem a equipa procurou interagir em Goa. Terminou a resposta a esta questão com um “...*não te consigo assim indicar nomes.*”

Carlos Xavier confessou: “*Olha, conheço poucos.*” Justificando a certo ponto que não tem a dimensão cultural sobre música clássica indiana, não tendo por isso um conjunto de nomes catalogados.

O guitarrista Tiago Oliveira, para lá de Ravi Shankar, da sua filha Anoushka e dos músicos com quem trabalhou em Goa, citados anteriormente pelos outros informantes, acrescentou o nome de Zakir Hussain, o mais popular tablista indiano. Referiu o projeto de fusão Shakti, concluindo tratarem-se das referências europeias.

Quanto a Raimund Engelhardt a situação é diferente pois ao ter vivido quinze anos na Índia, é natural que conhecesse inúmeros nomes da música indiana.

Quanto ao seu sucessor Manu Teixeira, como percussionista, mencionou o nome de Trilok Gurtu, um multipercussionista indiano habituado à área do jazz e da fusão como primeira escolha, embora tivesse conseguido lembrar-se de outros nomes atrás citados nomeadamente, Zakir Hussain e Shakti.

Estranhamente, Rubi Machado, de origem indiana, evoca apenas o nome de R.D. Burman, um nome ligado ao fenómeno de *bollywood* e com algum esforço conclui com o de Ravi Shankar.

O técnico de som Luis Santos também acrescentou com alguma dificuldade de pronúncia o nome de Vishnu Mohan Batt. Concluiu igualmente afirmando que não tem grande conhecimento musical sobre música indiana.

Para além de R.D. Burman referenciado pela Rubi e Vishnu Mohan Batt por Luis Santos, todos os restantes nomes mencionados são músicos indianos com uma carreira internacional devidamente legitimada pelo sucesso ao nível da crítica e da indústria discográfica. Mesmo o nome de Vishnu Mohan Batt é o mais conhecido tocador da *indian slide guitar* pelo facto de ter feito um disco com Ry Cooder e ter ganho um *Grammy Award*.

O denominador comum a todos os informantes excepto Raimund Engelhardt que tem um vasto conhecimento no assunto, foi o sitarista Ravi Shankar seguido pela sua filha Anoushka Shankar. Esta conclusão constitui desde já uma suspeita sobre a minha hipótese acerca do estereótipo do sitar. Além de revelarem de uma forma geral um grande desconhecimento sobre os músicos indianos, remeteram-me para o mais icónico músico indiano do planeta que é um tocador de sitar.

A utilização do Sitar

O Sitar representou para este disco, o instrumento do outro, isto é, o instrumento que representou a outra cultura com a qual a guitarra portuguesa se quis envolver. Está aqui em causa, perceber precisamente a qualidade e a profundidade desse mesmo envolvimento ou interação. O nível de importância dado ao sitar pela produção do Lisgoa, no âmbito da música indiana, independentemente de ser goesa ou hindustânica, foi diretamente ao encontro da hipótese deste trabalho na medida em que é do conhecimento de quem está familiarizado com as questões da realidade indiana, que o sitar tem uma grande importância na música do norte da Índia mas não na tradição goesa. Ao referir-me aos dois espaços que delimitam os géneros musicais em questão, estou a fazer uma distinção do espaço físico onde o instrumento é performed. Procurei indagar sobre a coerência ou a pertinência de usar o sitar num género musical, neste caso o mandó, como representante natural da música goesa, quando este instrumento nunca fez parte da instrumentação utilizada para a performance do referido género, até por razões de ordem identitária.

António Chaínho afirmou de uma forma inequívoca: *“Até porque o sitar é a nível mundial. É o instrumento mais conhecido na Índia, não é?”* Esta expressão revela a visão do guitarrista sobre a expansão globalizada de que o sitar foi alvo e complementa mais tarde: *“... e basta o Ravi Shankar hoje ser uma figura conhecida a nível mundial...”*. Aqui é notória a associação directa entre o instrumento e o seu mais conhecido representante. Sobre o instrumento na música goesa, afirmou também com base na sua experiência pessoal aquando das suas estadias em Goa: *“Ah sim. As vezes que eu fui lá, sim sim. Porque eu lembro-me de ter ido lá em hotéis, e estar sempre o sitar.”* Este testemunho poderá eventualmente não traduzir a realidade musical no espaço goês, pois o Chaínho refere-se exclusivamente à sua experiência em hotel. A música que é exibida neste tipo de espaço tem

como finalidade dar uma imagem turística, que é a esperada pelos clientes, normalmente estrangeiros, uma imagem da Índia, que é o país no qual o espaço goês foi reinserido desde 1961. A partir desta altura, mas especialmente nos últimos anos, Goa transformou-se numa zona turística preferencial onde o investimento nesta indústria tem vindo a crescer bastante.

Nuno Sampaio tem naturalmente a mesma opinião sobre a importância do sitar na música indiana. Quanto a Goa, acrescenta um dado novo ao dar conhecimento dum professor de sitar que dá aulas numa determinada escola provavelmente em Pangim, o que me fez concluir que afinal o espaço performativo do sitar se expandiu ao longo do tempo para fora dos hotéis e do âmbito turístico.

Sobre o sitar na música indiana Carlos Xavier afirma: *“Ainda por cima, é o instrumento mais comercial a nível da imagem da exportação da Índia... a exportação do sonho indiano, da marca indiana, tem o sitar e as tablas, mais o sitar, como a sua imagem de marca. E o som associado a qualquer evento, numa embaixada, numa recepção, numa publicidade institucional, da Índia, numa companhia de aviões, etc, etc, aparece sempre o som do sitar como a imagem associada ao “logo” Índia, ... isso, e o turbante, e o elefante. A Índia tem essa vantagem, tem o turbante, tem o elefante, tem o sitar...”* Estas afirmações por si só responderiam à minha hipótese de tese, dados os exemplos que foram tomados no modo comparativo. Sobre a importância do sitar em Goa já discorda da sua importância: *“Na música de Goa original, o sitar não existe, ou seja, o que aconteceu foi, como a Índia tem grandes fluxos migratórios, e Goa até há pouco tempo, até à invasão indiana, da União Indiana, era um bastião português. Um bastião português com alguma relutância a aceitar novas incursões externas, a algo que era do domínio de Portugal, numa colónia portuguesa...”*. Esta informação permite-nos concluir que o sitar era estranho à música que se fazia em Goa até à reintegração do território de Goa na Índia, ou até à invasão, como refere Xavier. Com esta nova realidade política e administrativa, o sitar como símbolo da Índia, tem vindo a implementar-se cada vez mais. Xavier acrescentou: *“...os goeses antigos, quando digo os goeses antigos, que ainda vivem, e que assistiram a essa questão da invasão indiana e que se consideram ainda portugueses, portanto, são pessoas que têm um enorme património cultural a nível de literatura portuguesa e da música portuguesa tradicional, e do fado, etc, etc. Portanto eram pessoas resistentes à cultura indiana. Esses goeses não se consideram indianos, consideram-se portugueses, no fundo um goês é um híbrido que não tem pátria, não é? Não é indiano, não é português, é um goês.”* Aqui fica patente a questão da identidade goesa face à realidade pós-colonial a que foram sujeitos onde se verifica uma

identificação com a cultura do colonizador, neste caso com a cultura portuguesa, que foi preferida em relação à cultura do país vizinho e mais tarde anexador ou invasor.

Uma opinião parecida tem o Tiago Oliveira sobre o sitar na música goesa: “... *penso que deve ter havido uma inclusão do sitar em algumas formas, deve ter havido alguma aproximação à música de Goa. Mas eu penso que na sua génese, o sitar não estava contemplado nos mandós.*”

Sobre o sitar na Índia Raimund diz: “*Eu penso que as coisas mais importantes na música indiana são os cantores, são os percussionistas, mas o sitar tem uma posição muito alta hoje dentro da música instrumental.*” Esta afirmação é um dado adquirido dentro da realidade hindustânica já que a própria música instrumental procura seguir a expressão e a ornamentação da música vocal. A importância da percussão referida por Raimund, é inegável embora seja também a opinião dum percussionista. Porém não deixa de ser verdade que os instrumentos de percussão nomeadamente a tabla, servem para acompanhar cantores e música instrumental onde o sitar tem um papel de grande importância. Sobre esta importância na música de Goa Raimund discorda explicando: “*O sitar tem a sua posição no norte da Índia, tradicionalmente. Em Goa tens tudo, mas não tens grande tradição para música clássica indiana. Eu fui para Goa e nunca vi coisas muito sérias no clássico.*”

Manu Teixeira vê a presença do sitar numa forma standardizada ao afirmar: “... *eu acho que o sitar reflecte a música indiana. Acho que é quase uma imposição. Está ali. Quando se pensa em música indiana, mesmo as pessoas que não têm conhecimento sabem que há aquele instrumento ali... e toda a fusão em que o instrumento possa estar envolvido, a música indiana está lá.*” É aqui notório o pressuposto, sentido por Manu, de que onde existe um sitar, mesmo num contexto de fusão, existe naturalmente a música indiana. Sobre a realidade goesa confessa a sua falta de conhecimento: “*Isso aí, já é talvez falta de conhecimento meu. Por uma questão aqui, cultural e de conhecimento mesmo. Mas creio que sim. Acho que faz parte.*”

Rubi revelou uma opinião diferente dos restantes informantes ao afirmar sobre a música de Goa: “... *a música de Goa não tem diferença do outro tipo de música. Os goeses lá, é que estão a transformá-la. Para mim, música de Goa é uma música indiana.*” Independentemente da sua origem goesa, deu-me a sensação de que para a Rubi, Goa sempre foi território indiano e que nunca existiram eventos culturais e políticos que diferenciasssem este território.

Fica também registado que existiu a consciência de que o sitar tem um papel distinto nas duas realidades. É um instrumento incontornável e emblemático na música hindustânica,

pertencente à realidade indiana fora de Goa. Quanto a este território houve também a consciência por parte de alguns informantes de que o papel do sitar tem sofrido uma evolução no sentido da sua implementação, devido a fenómenos migratórios dentro do território indiano e também pelo simbolismo do instrumento que passou a performar em espaços turísticos.

Qual o instrumento escolhido para representar a música indiana, constituiu uma das interrogações que me serviu para obter uma ideia acerca do imaginário no universo dos intervenientes. A razão deste questionamento prendeu-se com o conhecimento de diferentes instrumentos indianos e desta forma escolher aquele que melhor identifica o “som da Índia” e consequentemente, o mais representativo. É claro que existem muitos sons da Índia facultados por instrumentos de várias naturezas. Para um conhecedor de música indiana, a resposta não é certamente óbvia ou clara.

António Chaínho não teve dúvidas ao afirmar: *“Ah, de longe o sitar. Não tenho dúvida nenhuma.”* Justificou-se fazendo alusão à sonoridade. Recorreu ao exemplo do som da flauta para dizer que embora também existam flautas, estas são iguais em qualquer parte do mundo. Justificação análoga usou também para a sonoridade da tabla. Voltando ao som do sitar, acrescentou: *“Ouve-se aquilo e diz-se ‘Isto é Índia’”*.

Nuno Sampaio partilhou da mesma opinião, elegendo o sitar dizendo: *“...por uma questão cultural, por uma questão histórica, realmente é aquele instrumento que nós, digamos sem sabermos muito da música indiana, que nos aparece como o mais utilizado...”* e mais tarde acrescenta: *“...naquilo que vejo na televisão, nos vídeos de música indiana, de concertos de artistas indianos, vejo o sitar presente e com destaque, e concertos que tenho visto cá em Portugal também, de alguns artistas em que o elemento sitar está sempre presente. Lá está, também pode ser uma coincidência, mas quer dizer, acho que já seriam coincidências a mais.”* Sampaio acaba por justificar a sua opinião mais com base na utilização do instrumento do que pela sua sonoridade, recorrendo ao argumento dos vídeos ou dos concertos que tem visto em Portugal. No entanto, há que ter em conta a imagem que pretende ser dada através de quem produz esses mesmos vídeos ou as preferências dos programadores de concertos no nosso país.

Carlos Xavier também escolheu o sitar por ser um instrumento extremamente emocional. Justificou esta afirmação atribuindo ao instrumento a capacidade que este tem de nos remeter às recordações de quem já esteve na Índia. Xavier atribui até mais à tampura do que ao sitar, essa sonoridade que nos remete a todo um grupo de experiências vividas na

Índia. Mas o sitar é que é o instrumento que produz a melodia. Acrescentou: *“O sitar no fundo é que irá ser o expoente dessa emoção, das melismas que tu podes executar com ele.”*

Tiago Oliveira também optou pelo sitar, depois de considerar a hipótese de eleger a tabla. O facto de ser um guitarrista e de ter uma afinidade pelo mundo das cordas e o interesse de no futuro poder explorar o sitar acaba por ser determinante na sua opção.

Raimund Engelhardt optou por eleger o *sarangi* justificando: *“Sarangi é o instrumento mais perto da voz humana. Para copiar a voz, clássica, de khyal e dhrupad, o sarangi é o instrumento mais perto do som da voz humana.”* Parece-me de qualquer forma óbvio que a opinião do Raimund poderia sem dúvida substituir a opinião de um qualquer conhecedor indiano da realidade interna da música hindustânica. Porém a argumentação usada corresponde aos critérios que são usados no norte da Índia para classificar a importância do instrumento, ou seja, o grau de aproximação que um determinado instrumento tem, de se aproximar da voz humana, sendo esta considerada com o principal papel ou virtude de um instrumento do Hindustão. É assim, curioso constatar a diferença de opinião deste tipo de informante em relação a todos os outros.

O sitar e a tabla são as opções de Manu Teixeira. Esta opinião foi expressa considerando os fracos conhecimentos que parece ter sobre a música indiana, pois referiu: *“...todos os instrumentos solistas, é quase sempre o sitar, não é? As músicas, as canções, as melodias que são criadas, é à base do sitar. Eu falo até mais na questão instrumental de coisas que eu ouço de música indiana, o sitar é o solista.”*

Igual opinião expressou Isabel de Noronha ao apontar o sitar. *“...eu acho que na música, o instrumento mais puro é a voz. E o sitar é o que mais se aproxima da expressão vocal na música indiana. Por isso para mim faz todo o sentido que seja o sitar.”* É natural que esta opinião seja dada por alguém que não costuma ouvir música indiana. Porém a justificação que dá, não é de todo descontextualizada, pois ao ter-se apercebido do tipo de expressão do sitar, de como o sitar ia ao encontro da ornamentação vocal, o aponte com a devida argumentação. Porém, é do consenso geral que são os instrumentos de sopro e de arco que detém essa particularidade.

Rubi Machado foi perentória na resposta à questão ao apontar a tabla. Justificando simplesmente por ser típico.

Luis Santos referiu-se ao sitar esclarecendo: *“...É por aquelas simpatias todas, não é? Não estares a tocar numa nota, representativa, mas estares a ter vários harmónicos simpáticos a tocarem, que 1) dá o timbre ao instrumento 2) dá praticamente o nome à música.”* Mais tarde conclui a justificação: *“...Se retirasses, (o sitar) para mim já podia ser*

qualquer coisa oriental na mesma, porque não deixa de ser oriente, isso é mais pra norte ou mais pra sul, eu aí já não conseguia identificá-la como indiana. Podia ser chinesa.” Luis Santos técnico de som, apresenta aqui o sitar como símbolo representativo ou emblemático do som da Índia. Aquele que coloca a marca identificativa sobre a música performada.

O técnico de luz Luis Santos também elegeu o sitar por ser o instrumento presente na pouca música indiana que ouve.

É curioso ter sido Raimund Engelhardt, no grupo o maior conhecedor da música do norte da Índia, o único que deu uma resposta diferente da dupla sitar e tabla, referindo o sarangi. Xavier embora tenha referido o sitar, fê-lo por ser o instrumento de melodia, pois referiu a *tampura* como aquele que melhor correspondia às suas justificações dadas, referindo-se ao som preferencial para fazer o *link* com as experiências sensoriais vividas na Índia. Mas foi o sitar o vencedor desta eleição.

Senti também a necessidade de descartar a possibilidade da opção e consequente utilização do sitar ser resultado da observação dum exemplo vindo de um qualquer outro projecto musical que usou o instrumento nas suas gravações ou nos seus concertos, indagando ou excluindo desta forma, a possibilidade de ser esta a razão do seu uso neste projeto. Coloquei assim a possibilidade da ideia de usar o instrumento poder ter-se manifestado devido à sua simples presença num qualquer projeto musical, como também no tipo de utilização ou soluções que o sitar possa ter protagonizado, influenciando a ideia de introduzi-lo no Lisgoa. Refiro-me naturalmente, a projetos portugueses.

António Chaínho lembrava-se vagamente de ter ouvido algo na rádio com o possível nome de “Xaile Preto”. As suas referências pareceram esgotar-se neste exemplo.

Nuno Sampaio e Raimund referiram-se aos *Terrakota*, um grupo multicultural onde existe a presença de um sitar. Como agente musical deixou a ideia de que qualquer outro projeto que eventualmente use o sitar não tem grande visibilidade.

Carlos Xavier referiu o exemplo dos *Blasted Mechanism* como uma banda que usa o sitar, além de alguns dos seus membros complementarem a sua actividade com a importação deste tipo de instrumentos. Fez também referência à utilização do sitar numa perspectiva que ele apelida como emocional e terapêutica, referindo-se naturalmente à minha actividade, considerando-a como aquela que mais faz promover o sitar em Portugal.

Tanto Tiago Oliveira como Manu Teixeira referiram o meu trabalho como sitarista como a sua maior referência de sitar em Portugal, admitindo contudo a presença de outros sitaristas embora com uma expressão reduzida.

Rubi Machado acrescentou a “Orquestra Todos”, uma banda multicultural que ela integra, recentemente formada e constituída por músicos residentes em Portugal, a maioria estrangeiros, entre os quais um sitarista.

Tanto o Luis Santos técnico de som, como o Luis Santos técnico de luzes mencionaram o meu nome como as únicas referências do sitar em Portugal, desconhecendo mais algum grupo que utilize o sitar.

Considerando as respostas dadas pelos informantes, concluo assim que as poucas referências apontadas por cada um deles não constituíram por si só, uma influência ou fonte que determinasse a escolha ou a forma de utilização do sitar no projeto Lisgoa, tendo esta partido essencialmente do produtor na pessoa de Carlos Xavier e de mim próprio como instrumentista, ficando pela minha parte completamente excluída a possibilidade de ter sido influenciado por qualquer projeto português que faz uso do sitar.

Procurei igualmente avaliar o grupo sobre o seu conhecimento sobre instrumentos indianos, considerando que era fundamental para uma melhor capacidade de decisão sobre a opção de escolher um determinado instrumento para gravar com a guitarra portuguesa. Aceito que a musicalidade ou a compatibilidade tímbrica possam não ter sido o primeiro critério de escolha, indo este para o nível de representatividade ou do simbolismo de um instrumento perante a cultura de onde provem. Considerei contudo pertinente sondar o nível de conhecimento para depois fazer uma melhor avaliação, assim como perceber que critérios estiveram na base da opção do sitar.

António Chaínho acrescentou a tabla e a flauta. Procurou pronunciar no nome do *sarangi*, um instrumento de arco que lhe mostrei uns meses antes e que cheguei a usar num dos seus próprios concertos. Quanto à flauta, lembro a sua relação musical com Rão Kyao, pelo que existe a memória da experiência vivida anteriormente.

Nuno Sampaio voltou a referir o *sarangi* devido ao facto de eu lhe ter falado nele. Falou de um instrumento que após a sua descrição, esclareci-lhe que eram as taças tibetanas, não sendo por isso um instrumento indiano.

Carlos Xavier, acrescentou a *tampura* e procurou descrever o instrumento que é o *shennai*, um instrumento de sopro. Referiu ter uma grande dificuldade para nomes.

Tiago Oliveira sendo guitarrista pareceu-me ser um pouco mais conhecedor do universo dos cordofones, pois além de referir a tabla e o *sarangi*, procurou descrever o *santoor* e o *surbahar*, uma espécie de sitar mais grave.

Manu Teixeira apontou a *tampura* como “aquele instrumento que dá sempre a parte harmónica” e naturalmente a tabla.

Isabel de Noronha conhecia as tablas e lembrou-se a tempo de verbalizar o *sarangi*, instrumento que terá gostado muito de ouvir.

Se considerar que os informantes terão tido contacto prévio com o sitar, a tabla e o *sarangi*, neste caso porque mostrei-lhes o instrumento e usei-o num dos concertos do Lisgoa, contacto feito antes desta entrevista, posso concluir que o conhecimento geral sobre instrumentos indianos revelou-se reduzido. Outros instrumentos foram apontados nomeadamente, o *santoor*, o *shennai* e o *surbahar*, embora com alguma ajuda na designação do nome. Tiago Oliveira foi quem referiu mais instrumentos, excluindo obviamente o testemunho de Raimund Engelhardt. Considero assim, que não houve elementos suficientes por parte dos informantes com o poder de decisão, para fazer uma opção que considerasse o critério da musicalidade ou da compatibilidade tímbrica, mas antes baseados no conhecimento prévio do sitar e da sua simbólica representação da música indiana.

Encontrar juntos dos intervenientes do processo a razão da escolha do sitar para este projeto, constituiu uma forte contribuição para a resposta da hipótese deste trabalho - o sitar visto neste grupo de trabalho como uma representação estereotipada da música indiana. Obtive razões de ordem técnica e de sonoridade, assim como de ordem simbólica de representação.

António Chaínho apresentou uma razão algo ambígua: *“Para mim o sitar é o instrumento mais representativo da Índia. E também por ter uma sonoridade muito idêntica à guitarra portuguesa. Mas diferente. Tratando-se de dois instrumentos de corda, com prolongamento da nota, que nós na guitarra portuguesa falamos sempre dum nome chamado Armandinho, que era o homem que conseguia manter o gemido da corda mais tempo. Sem ser dedilhado. Portanto dar um toque e ela fazer iiiããooooonnn. Aquele gemido que a gente chama o gemidinho da guitarra. E o sitar, não conheço outro instrumento o mundo, que tenha o prolongamento de nota, como tem o sitar.”* Começa por considerar a sua representatividade para depois entrar em razões de ordem sonora. A proximidade de instrumentos, o tipo de corda, o tipo de intencionalidade performativa.

Nuno Sampaio falou de um fio condutor, ou seja, uma ligação estreita entre instrumentos de corda que se complementavam: *“...E a ideia de construir o projeto teria esta base. E assim foi, portanto, lá está, ao pensar na Índia e nos instrumentos indianos veio-nos logo à ideia o sitar, não é, e depois o jogo...”*. Mais uma vez se aparece uma resposta mista, pois se por um lado aparece expressa a razão do jogo dos instrumentos que se complementam, por outro lado, surge a ideia de que ao pensar na Índia veio à ideia o sitar.

Como já constatámos, tanto este informante como outros, têm um conhecimento muito reduzido do leque de instrumentos indianos existentes e passíveis de entrar neste jogo.

Já Carlos Xavier não foi tão óbvio, pois referiu ter tido a preocupação de encontrar um músico que tivesse os dois códigos, o indiano e o português, para conseguir trabalhar a fusão entre estes dois tipos de música, considerando a opção pelo sitar como uma coincidência. No entanto, mais tarde acrescentou: *“Se eu te disse há bocado quando tu me perguntaste qual seria o instrumento que eu escolheria para representar a Índia, se tu queres fazer uma aproximação, uma chamada de atenção a quem ouve, para um tema na rádio, porque aquilo tem uma fusão com Índia, tens que pôr um sitar, esse é o instrumento mais visível ... é o instrumento primordial para quem quer identificar sem esforço que é indiano.”*

Tanto Tiago Oliveira como Carlos Xavier fizeram alusão à semelhança entre esta pergunta e outra anteriormente feita que se referia ao questionamento sobre que instrumento melhor representava a música indiana. No entanto, embora as questões fossem parecidas, na verdade não o são. E assim sendo, obtive novos dados, das respostas adquiridas. Tiago recorreu ao argumento da representatividade: *“O sitar é um instrumento ligado à Índia, identificativo da Índia, seria interessante e contextualizado fazer uma abordagem entre a guitarra portuguesa e entre o sitar, ... Se queres representar Portugal, se queres representar a Índia, esses dois instrumentos tinham de estar representados no disco, não é?”*

Manu Teixeira referiu: *“Acho que seria incoerente, o sitar não estar no Lisgoa. Por estarmos a falar de dois espaços...”* Refere-se naturalmente à representação simbólica do sitar e da guitarra portuguesa para tornar quase obrigatória a representação destes dois países. Depois reforçou: *“...teria que haver sempre o sitar para dar resposta à guitarra portuguesa.”*

Também Isabel de Noronha partilha da mesma opinião ao referir que o sitar é o instrumento que melhor caracteriza a música indiana e justifica no fim da sua resposta: *“É um género diferente mas assume mais ou menos o mesmo papel que a guitarra portuguesa tem com o fado, acho que tem a ver com isso.”*

Luis Santos técnico de som, afirmou também com grande convicção: *“Para mim é icónico ter um sitar na música indiana, se fizéssemos Lisgoa sem um sitar, era assim um bocado estranho. Acho que os portugueses não iam ter a percepção que era música indiana que estávamos a falar.”*

Com a mesma certeza afirmou Luis Santos técnico de luz: *“...se o mestre queria fazer uma viagem que, entre Lisboa e Goa, logo por essa razão, se é Goa, se é Índia, tinha que ter o sitar, na minha opinião.”*

A esmagadora maioria das opiniões apontam inequivocamente para uma representação simbólica do sitar como um estereótipo da música indiana. O instrumento é tido em conta como um meio facilitador para a identificação do país com quem se quer ver associada a música com a qual é misturada a guitarra portuguesa. Quando surgem outros tipos de resposta, estas têm a ver com a familiaridade do instrumento, que pode proporcionar uma certa complementaridade no resultado obtido, também pelo facto de terem um som metálico. No entanto este argumento não se autossustenta, pois esta similaridade tímbrica também trouxe algumas dificuldades.

Procurei fazer uma espécie de diagnóstico diferencial entre a representação simbólica e a representação funcional do sitar. Entendo como representação funcional, um conjunto de critérios que levem à conclusão de que o sitar possa ser ou não o instrumental ideal para uma parceria com a guitarra portuguesa como representante da música indiana, atendendo a fatores de ordem tímbrica ou expectral sob o ponto de vista da localização do instrumento numa determinada banda de frequências, até com o propósito de evitar um atropelo no entendimento sobre o que se está a ouvir. Ao sondar os informantes sobre as alternativas do sitar, procurei também por uma outra via, avaliar o conhecimento dos informantes sobre a existência e utilidade de outros instrumentos indianos que pudessem enriquecer o trabalho em questão, pondo inclusivamente em causa, a representatividade que é atribuída ao sitar.

Assim, António Chaínho escolheria a flauta de bambu: “...*é aquela que talvez por eu ter oportunidade de ter feito com o Rão Kyao e que é um instrumento suave, e que eu tenho mesmo a certeza que não há choque nenhum com a guitarra...*” argumento baseado na sua experiência musical com o músico Rão Kyao com quem partilha muitas vezes o palco e outros momentos de convívio mais social. Seria com Rão Kyao que Chaínho faria o disco com maior sucedido comercial da música portuguesa, o “Fado Bailado” embora Rão tivesse tocado ainda o saxofone nesta altura.

Nuno Sampaio manifestou outra opinião, afirmando que provavelmente não haveria projeto, pelo facto de todo o processo ter sido pensado em função do fio condutor consistente na dupla constituída pelo sitar e pela guitarra portuguesa. Não apresentou portanto nenhuma alternativa.

Carlos Xavier referiu como alternativa, o harmónio. “...*Embora o harmónio seja uma adulteração pelo facto de utilizar uma escala temperada, não é? E ao utilizar uma escala temperada, é uma aceitação da cultura externa na música indiana. Mas eles tocam o harmónium, e já faz parte da cultura deles.*” Acrescentou posteriormente como justificação

da sua escolha, a forte representatividade de um instrumento rico não só melódica como harmonicamente.

Tiago Oliveira apontou para outra solução, que consistia em usar material gravado em concertos ao vivo, embora confessasse que seria difícil apresentar um disco com sitar e não trabalhar com o sitarista. Não sugeriu contudo outra alternativa ao sitar.

Raimund Engelhardt apresentou como alternativa o *sarod* e o *sarangi*, justificando não só com a sua compatibilidade para com o projeto como pelo seu classicismo na música indiana.

Manu Teixeira fez uma alusão pouco convicta do harmónio, não se conseguindo desligar da ideia de utilizar o sitar no projeto concluindo a sua resposta de uma forma reveladora: *“Acho que ficaria um vazio. Acho que não ficaria a referência da Índia.”*

Isabel de Noronha sugeriu *“Talvez outra voz”*, referindo basear-se nas referências que tinha conhecido recentemente. Apresentou como alternativa, o instrumento que é, segundo as suas palavras, o aparelho vocal para proporcionar o diálogo com a guitarra.

Também Luis Santos, técnico de som referiu com pouca convicção o violino, referindo-se ao violino tocado ao estilo carnático, embora contudo ciente da dificuldade que tal escolha iria causar no público na identificação da música. Acerca do sitar Luis reforçou: *“Para mim é icónico...”*.

Na opinião de Luis Santos técnico de luz, a flauta poderia ser o instrumento escolhido, referindo que também representa a música tradicional indiana.

Houve assim uma grande diversidade de alternativas apontadas pelos informantes, que por essa razão não foi muito conclusiva sob o ponto de vista quantitativo tendo em conta o pequeno universo de informantes. Porém é notória a grande variedade de pontos de vista sobre o projeto, assim como a forma como cada um entendeu a inclusão da música indiana no disco. Curiosamente, até os informantes que constituem o núcleo do poder de decisão, nomeadamente António Chaínho, o seu agente Nuno Sampaio e o produtor Carlos Xavier apresentaram alternativas muito diferentes. Posso então ser levado a pensar que a conceção deste trabalho não foi resultado de um efetivo diálogo entre as diferentes partes envolvidas, pois cada um permaneceu com a sua própria visão do projeto.

Pretendi obter uma confirmação da natureza do instrumento alternativo escolhido para representar a música indiana, neste caso um cordofone. O questionamento sobre a família de instrumentos a usar prendeu-se com a natureza do instrumento do solista. O facto de António Chaínho ser guitarrista poderia ou não condicionar a opção do instrumento a usar. Ou então,

que família de instrumentos seria mais representativa da música indiana na visão dos mentores do projeto.

António Chaínho reafirmou: *“Podia ser a flauta, claro. Mas para mim não era tão representativo porque a flauta é uma coisa que eu já fiz trabalhos. Vários trabalhos com a flauta, e não tinha lógica nenhuma estar a fazer a fazer uma repetição daquilo que tinha feito...”*. Não parece portanto haver nenhuma tentativa de aproximação aos cordofones por motivos de familiaridade instrumental mas sim, colocar a guitarra portuguesa num contexto novo, tal como fica patente na conclusão da resposta: *“...Aquilo que eu pretendo fazer é coisas que tenham uma certa originalidade.”*

Posição algo contraditória, encontrei nas afirmações de Nuno Sampaio: *“Estou convencido que, nós estávamos muito focados na questão do jogo da guitarra portuguesa com o sitar, e isso teve realmente na base de começarmos a pensar nisto. É pá, se não existisse um instrumento como o sitar, naturalmente que haveria outro instrumento....*, admitindo a possibilidade de outro instrumento de cordas análogo ao sitar embora não tenha especificado qual. Contudo, voltou a enfatizar a ideia de um fio condutor baseado na guitarra e no sitar.

Ideia igual é partilhada por Carlos Xavier, que explicou o seu pensamento: *“...quando nós fizemos o Lisgoa, o objectivo era criar uma linguagem entre cordas. E mais uma vez o sitar era o instrumento de cordas que daria jeito, e como era melódico podia fazer solos em diálogo com o mestre Chaínho com a guitarra portuguesa, portanto, e houve essa tentativa de aproximação do sitar, no sentido de ir buscar um diálogo melódico e a aproximação das duas linguagens. Portanto, a situação ideal foi aquela que se conseguiu. Foi aquela mesmo que nós queríamos que foi utilizar o sitar, ou seja, se não tivéssemos o sitar havíamos de utilizar como te disse, o harmónio, e aí, o que aconteceria é que todo o código musical iria mudar. Todos os arranjos tinham que mudar. Portanto, seria outro disco.”* Ficou aqui expressa novamente a ideia de conceber um disco de cordas, tal como o afirmou também Nuno Sampaio.

Tiago Oliveira também foi perentório com a sua afirmação: *“...tem que ser a ponte entre instrumentos desse universo, e aí sim, entre o sitar, entre a tabla, e entre todas as cordas. Foi um projeto e foi um disco baseado em cordofones, em instrumentos de corda. Portanto não entendo o sentido de fazer um disco sobre Goa com instrumento de sopro. Por exemplo.”* Afirmação que reforça definitivamente a intenção de fazer um disco baseado e instrumentos de cordas, o universo musical do artista.

Para Manu Teixeira a opção também pareceu-lhe óbvia e incontornável. Para ele, a ausência do sitar era inconcebível: *“Era a mesma coisa, que nós falássemos do Lisgoa e não meter a referência da guitarra portuguesa. Ou de não haver os cantares e ser por exemplo só a Rubi, e o resto ser instrumental e não haver uma cantora, ao nível do fado.”*

Luis Santos técnico de som abordou o problema no ponto de vista musicológico ou técnico para confirmar a legitimidade das escolhas dos instrumentos representantes das duas culturas: *“Sabes bem que na altura da composição e do arranjo, sempre foi uma grande dificuldade porque na realidade os dois instrumentos que são a força do próprio projeto, são ambos instrumentos de corda, estão ambos numa tessitura harmónica muito parecida, muito em cima um do outro, o que deu o desafio, não é? Ou seja, tu de facto tens uma guitarra portuguesa num lado e o sitar no outro, que tanto um está a simbolizar um género musical como o outro, como podem ser competidoras mas também podem ser amigos, não é? Quer dizer, e existir o espaço para um tocar e o outro também poder tocar. Se podia ser outro, podia mas lá está, imagina que era o violino como falamos há pouco, já não competiam da mesma maneira. Assim são dois instrumentos tocados com plectro...”*. Luis foi assim mais longe na argumentação, referindo a técnica com que ambos os instrumentos são tocados, e o desafio de tratarem-se de instrumentos muito parecidos sob o ponto de vista do espectro sonoro que ocupam.

Concluiu assim, que era intenção fazer um disco baseado na representação das culturas em questão, com instrumentos de corda devido ao facto de se tratar de um disco de um guitarrista. O instrumento representante da outra cultura aparece na figura do sitar não propriamente por ser um cordofone, mas sim porque o instrumento que mais representa a Índia no ponto de vista dos informantes é o instrumento de corda mais conhecido.

Performance do Sitar

A presença do sitar em todo o processo do Lisgoa, desde a fase de ensaios, passando pelas gravações e terminando nos concertos, sob o ponto de vista qualitativo e quantitativo foi motivo da minha avaliação. Pretendi obter opiniões sobre a qualidade do discurso musical ou dificuldades de interação entre instrumentos de diferentes naturezas, sentidas pelos diferentes intervenientes.

António Chaínho mostrou o seu agrado com o resultado do trabalho discográfico. Sentiu-se satisfeito igualmente com a evolução das canções e do desempenho ao longo dos concertos: *“...É evidente que se fosse agora, já fazia outras malhas, outras coisas, é como tudo, não é? é normal... já nos conhecemos melhor e isso tem muita influência também. A gravação do disco em si é isolada. Não tem nada a ver com uma coisa que é depois, há um calor completamente diferente quando os músicos já se conhecem bem.”*

Nuno Sampaio mostrou algum embaraço com a pergunta, pois admitiu que esse equilíbrio poderá não ter sido o ideal: *“...acho que o sitar poderia ter ido mais além no projeto. Lá está, estou a falar com o sitarista do projecto (sorriso). E sei que por ti terias ido mais além, não é? Mas também percebo que, o ires mais além, poderia fazer com que o papel do Chaínho ficasse, se calhar um pouco diminuído. O que até poderia não ser mau!”* A questão pertinente que se podia colocar era porquê que não foi mais longe, o sitar neste projeto. Esta questão colocou-me alguma inquietação como músico, pois senti-me sub-aproveitado, embora fosse difícil de contornar pois a minha função era na maioria das vezes, “encaixar” linhas melódicas de sitar em géneros musicais, onde este instrumento tradicionalmente não consta, nomeadamente nos mandós e nos fados, e sob a tutela de um produtor. Esta situação teve duas excessões que foram os temas instrumentos em que fui co-autor.

Carlos Xavier admitiu o desequilíbrio, lançando um dado novo na conversa – o de ter sido um disco feito de acordo com a vontade da editora que segundo Xavier, não queria um disco de fusão: *“Não foi equilibrada porque foi a possível. Foi a possível em primeiro lugar pela especificidade do próprio instrumento, que é um instrumento que é muito utilizado de outra forma que não é aquela que nós utilizámos. É um instrumento predominantemente solista, não um instrumento de acompanhamento, foi um instrumento para aparecer só com algumas frases. Portanto não foi utilizado na mesma proporção. Mas também não era esse o objetivo. O objetivo era criar um novo disco do mestre António Chaínho da guitarra portuguesa que incluía elementos da música indiana no disco. E não era criar uma verdadeira fusão de duas linguagens. Não era, não por ele, mas não era pela editora, ou seja, a editora não queria efetivamente, criar uma verdadeira fusão.”* Xavier caracteriza posteriormente a intenção da editora, de meramente comercial, e não cultural ou intelectual, lamentando desta forma o modo como a música indiana foi tratada: *“...e nesse sentido, o sitar é um brinde, que é oferecido dentro da música do António Chaínho. Então como brinde, não é massa, não é É a cereja. É o brinde q.b. não é? Não é a massa que faz parte da consistência do princípio ao fim. Isto em termos metafóricos não é? Não é porque eu não*

quisesse, não é porque não era possível. Não fazia parte do caderno de encargos do projeto.” Perante tais afirmações procurei saber como seria um disco feito sem qualquer preocupação com um público-alvo, ficando a saber que foi o disco que não foi gravado e que tinha ficado arquivado. Essa maquete terá sido mostrada à editora e ao *manager* não tendo sido entendido nem aprovado por eles. Considerou por isso estar perante uma equipa que acusou falta de coragem e impreparação cultural. Esta avaliação foi extensível ao próprio António Cháinho. Xavier aproveitou também para alertar o facto de muitas vezes, as editoras condicionarem o trabalho dos artistas, o que parece ter sido o caso. E conclui voltando ao tema do equilíbrio do sitar: *“...Neste caso o que aconteceu foi uma abdicação perante a parte representativa da música indiana. Em que maioritariamente é música portuguesa em que a música indiana é utilizada como ornamento. Em alguns casos isso não acontece, existe já uma maior expansão do discurso do sitar, especialmente na música instrumental que aparece no disco, e na construção de alguns inéditos, mas no fundo é sempre algo que é extremamente vigiado. Vigiado no sentido de não ser exagerado de forma que a guitarra portuguesa não perdesse o protagonismo ou a liderança do processo.”*

Tiago Oliveira mostrou uma visão diferente da anterior, considerando que houve equilíbrio. A sua perceção do processo foi muito baseada no ponto de vista de um músico com uma preocupação com a eficácia comercial do trabalho, valorizando mais as canções, que segundo ele, devem ser servidas, mais do que a construção de um discurso musical como resultado de uma interação cultural de músicos com diferentes linguagens: *“...Eu penso que no geral, o resultado foi positivo porque conseguiu-se unir todos os elementos servindo canções. Eu aqui remarco o “servindo canções” porque na minha opinião são as canções que ficam.”*

O percussionista Manu Teixeira também partilhou da opinião que aponta para o desequilíbrio, sugerindo que o produtor não foi eficaz a trabalhar a parte indiana do trabalho: *“...acho que o enriquecimento maior do sitar, neste caso ou da parte indiana podia ser muito mais bem explorada, as respirações poderiam ser muito mais, se houvesse uma função de dois produtores, um português e um indiano.”* Acrescentou que este trabalho merecia uma profundidade diferente e uma maior preparação para lidar com a música indiana, que merece um respeito diferente, segundo as suas palavras. Refere também a palavra “fusão” para se referir a este trabalho, facto que me faz pensar que terá havido um equívoco, resultante de falta de comunicação entre o produtor, o *manager* e os restantes músicos.

Isabel de Noronha achou que se demorou algum tempo para maturar esse equilíbrio, pelo facto de serem muitos instrumentos em causa: *“...mas acho que conseguimos o*

objectivo. Acho que conseguimos depois no final, dar espaço uns aos outros e conseguimos conviver uns com os outros. “

Luis Santos pelo facto de ser o técnico de som, fez uma análise diferenciada dos equilíbrios alcançados em estúdio e em concerto. Na sua explicação, refere-se ao facto do produtor ter utilizado teclados nos primeiros concertos do Lisgoa, facto que terá gerado alguma perturbação: *“No disco eu achei equilibrado. Depois, quando saltámos para palco houve ali um desequilíbrio mas acho que nem foi o problema do choque entre a (guitarra) portuguesa e o sitar. Nós tínhamos um problema na corda mas era dos teclados, naqueles voicings, naquelas coisas que aí tivemos assim... é como se existisse lá mais um a querer entrar na guerra. Está a perceber? E depois foi amenizado, e depois quando entrou o contrabaixo então... ganhaste o espaço, ganhaste a leitura toda, e aí voltou a equilibrar tudo. Acho que não existia nada, o sentimento de ser música indiana a mais para o fado a menos, e nem o fado a mais para música indiana a menos.”* Considerou assim existir equilíbrio entre os instrumentos, tanto em estúdio como em concerto, excepto nos primeiros eventos mas por motivos estranhos ao próprio sitar.

Luis Santos técnico de luz também considera que houve equilíbrio considerando o aspecto quantitativo já que a sua argumentação baseia-se no facto de o sitar não ter entrado em apenas dois temas.

Verifico com esta questão que existem dois grupos de respostas. Os que acham que houve equilíbrio entre o sitar e os restantes instrumentos e os que acham que não houve. Realço aqui a minha convicção sobre a existência de uma cultura musical diferenciada para os dois grupos. Refiro-me a cultura musical no sentido da tradição musical, existindo músicos mais familiarizados a lidar com canções, e outros que lidam com música instrumental. Tornou-se notório também que existiu um mal-entendido sobre o objetivo do disco pois destacaram-se opiniões que iam ao encontro de um projeto de fusão, quando o “caderno de encargos” como apelidou Xavier, não previa tal situação, sendo antes o Lisgoa um disco de música portuguesa ornamentada com música indiana, também nas palavras do mesmo. Sinto-me no direito de subscrever a opinião de Manu Teixeira quando disse: *“Para mim, eu pensar num universo destes, ter um trabalho com outra cultura qualquer que eu fizesse, teria que haver um maior conhecimento.”*

No seguimento lógico da problemática performativa em torno da convivência do sitar com os restantes instrumentos, a questão do nível de presença do sitar em ambas as situações do processo, o estúdio e os espectáculos, sob o ponto de vista quantitativo, ou sobre a sua visibilidade, foi também alvo de verificação, tendo em vista a forma como os intervenientes

olharam para o conceito do trabalho. Ficou já patente que existiram na mente dos participantes duas concepções, a da suposta fusão entre o fado e a música indiana e a do disco do artista António Chaínho onde o sitar é apenas um ornamento, não devendo sobrepor-se à guitarra portuguesa.

António Chaínho manifestou uma opinião positiva em ambas as situações: “...*hoje a gente faz espectáculos e o sitar tem muito mais presença em termos de solos e na maneira de acompanhar certas... no nosso espectáculo não é? Ali no disco, eu penso que está bem evidente, aquilo que eu pretendia é que o sitar fosse bem reconhecido.*” Reforçou depois a sua pretensão do reconhecimento do sitar com a experiência vivida ao vivo: “... *e muitas pessoas que foram assistir ao espetáculo nunca tinham ouvido sequer. Mas que em espetáculo as coisas são diferentes, as pessoas vêem, conhecem o instrumento, estão a ver e reconhecem, definem bem a grande diferença que existe entre a sonoridade do sitar e da guitarra portuguesa, e de todos os instrumentos que entraram no disco.*”

Nuno Sampaio não partilhou da mesma opinião, dizendo que podia e devia ter tido mais espaço. E justifica: “... *por um lado porque também não é assim tão fácil ligar o sitar com a guitarra portuguesa. Aquilo que aparentemente poderia parecer simples, não é. E veio-se a provar que não era...*” e mais tarde aprofundou a justificação: “...*e também penso que o Chaínho sendo um músico de espírito aberto e com vontade de novas experiências, é pá também tem uma cultura musical de há muitos anos, e também não é fácil para ele, aliás isso notou-se claramente na nossa ida a Goa. Portanto eu acho que é isso que explica essencialmente, o facto de o sitar não ter tido um protagonismo maior.*” Em relação ao espetáculo considero que o espaço do sitar foi ligeiramente recuperado. Não só pela introdução de um tema tradicional de sitar num contexto hindustânico, como também pela presença física do próprio instrumento. Outro aspecto não menos relevante, foi o lado cénico, nomeadamente a indumentária característica do sitarista em contexto de concerto: “*Por um lado porque nós acabámos por incluir em certos espectáculos, um tema de sitar. Portanto que era um tema que funcionava bem, e que o público gostava. Era um momento digamos, calmo, mas todo o espectáculo também era relativamente nesse registo. E depois o facto de, o elemento visual que é o sitar e a própria maneira como tu te apresentavas com as tuas vestes, acho que fazia sobressair, portanto digamos que, ao vivo a situação estava mais equilibrada do que esteve no disco.*”

Também Carlos Xavier declarou-se no sentido de não ter existido o espaço merecido no disco por parte do sitar, atribuindo a responsabilidade da falta de visibilidade do sitar e da tabla a quem fez a mistura do disco. Não se referindo propriamente às intervenções do sitar

ao nível da composição, mas aos níveis sonoros da mistura, o que se traduziu também numa falta de visibilidade ou de audibilidade. Lamentou-se também de ter perdido o controlo do processo, que teve como consequência, uma mistura deficiente do disco que não foi do seu agrado e que acabou por ser a definitiva acabando o disco por ser assim editado: *“...E a editora aceitou isso contra a minha vontade. E depois como havia prazos de reprodução do disco, não houve tempo para grandes discussões. Então houve uma decisão pragmática de deixar ir assim, contra a minha vontade. E é uma pena porque a sonoridade que está gravada, efetivamente em estúdio, não é aquela que está reproduzida na mistura do disco...”* Quanto aos concertos, Xavier manteve a mesma opinião, embora tenha alertado para a maior divulgação que o sitar beneficiou com o disco Lisgoa: *“... agora que existe uma maior divulgação do sitar, pelo facto do António Chaínho introduzir o sitar no disco em Portugal, isso é verdade, ou seja, acho que há uma história do sitar em Portugal antes do António Chaínho e depois do Lisgoa. No sentido comercial, a nível da divulgação...”*.

Tiago Oliveira defendeu que o sitar teve o seu espaço merecido tanto no disco como nos concertos. Notei nele uma postura de aceitação para com as regras do jogo, isto é, a aceitação do facto de estar a “trabalhar em bases comerciais e com editoras” tal como ele refere: *“... mas temos que avaliar mais uma vez que era um disco de um outro artista, não é? Portanto não era um disco a solo de sitar. E nesse aspecto penso que ficou um disco, possível dentro das opções da produção e dentro das opções que era o tal vestir as canções.”*

Voltando às vozes discordantes, Raimund Engelhardt lamentou mais uma vez as opções da produção como tocar música de *bollywood* ou de usar teclados no disco. Também o facto de não terem sido compostos mais temas, em vez das opções que foram tomadas, apontando o dedo ao produtor como causador desse desequilíbrio: *“Para mim, o problema não foi o Chaínho, não foi os músicos, foi a pessoa de Goa. Que queria fazer música pop, com sitar, com tudo. Ele sempre pensa de música pop de música popular. Para mim, ele matou a alma do projeto... faltava um pouco mais de espaço para o sitar e para a tabla também. Foi tão limitado! Ele tinha todos os estilos europeus orientados dentro da maneira pop que não funcionava. Para mim foi um grande erro, tocar com um keyboard. Vocês mudaram para contrabaixo, parabéns.”* É importante lembrar que existiram incompatibilidades no relacionamento entre Raimund Engelhardt e Carlos Xavier, que acabaram por representar de uma forma simbólica os dois pólos de interpretação do projeto, mesmo que mais tarde Xavier tenha esclarecido que foi a vontade da editora que o fez tomar determinadas opções estéticas.

Da mesma opinião partilhou Manu Teixeira que defendeu uma maior exploração do espaço para o sitar na medida em que o projeto beneficiaria com a existência de temas de sitar, tal como houve espaço para as guitarradas: “...seria até mais enriquecedor para o disco em haver uma maior abordagem da música indiana em si...”. Sobre o espetáculo defendeu igualmente um desenvolvimento ou uma evolução dos temas previamente gravados no disco lamentando os ensaios pontuais: “... eu acho que devia-se ter feito uma abordagem ainda melhor sobre os temas que foram gravados. Isto aqui foi se calhar até por uma questão logística, de timing. Tem a ver com as oportunidades, quando é que os concertos foram feitos, porque na realidade, nós sempre ensaiámos para preparação para o concerto, para uma data.”

Isabel de Noronha mostrou-se partidária da defesa do equilíbrio conseguido, referindo que o sitar assumiu a melodia muitas vezes sozinho, havendo assim a possibilidade de se dar a conhecer, mostrando assim a sua beleza. Refere ainda que foi feita uma boa homenagem ao sitar.

Luis Santos técnico de som defende que o sitar teve o seu espaço tanto no disco como espetáculo, contudo ressalta a seguinte situação passada nos ensaios para as gravações: “...lembras-te do Xavier a dizer ... pára com isso e tal... faz antes uma coisa repetitiva, tentou influenciar muito a tua área criativa... e o ponto do trabalho do sitar, não é? Se calhar a fazer coisas que não têm muito a ver com o sitar...frases que não têm muito a ver com o que é usado no sitar. Depois mais tarde, com a saída do teclado, com o arranjo da viola, a sustentar muito mais dois instrumentos solistas...achei equilibradíssimo...”. E acrescenta um outro exemplo passado nos espectáculos: “... há espaço para um solo, espaço para outro, mas depois sabes que ele (António Chaínho) é fantástico com estas coisas do fala tu que eu depois vou atrás de ti, e agora vou te imitar ...e ele gosta das desgarrada, daquela coisa da adivinha, quer dizer... o que é que este vai fazer agora para depois eu ir lá imitar a seguir... e então tu aí tens imenso equilíbrio, porque tens um instrumento a falar para o outro e o outro a falar para o primeiro...pergunta resposta.”

Cheguei assim a uma clara conclusão, de que existiram sem dúvida diferentes interpretações sobre o que deveria ser o projeto Lisgoa independentemente das directrizes que partiam de quem dirigia o processo. Mas um processo por definição, é algo que acontece em interação entre várias pessoas perante o mesmo objeto de trabalho ou de atividade. E como tal, é difícil alguém alterar os conceitos ou as expectativas que cada um tem em mente, e introduz para legitimizar ou validar o seu trabalho artístico.

O Lisgoa e a *World Music*

A catalogação do Lisgoa como um trabalho de *world music* foi quase unânime entre os intervenientes do processo. Procurei também perceber como justificaram esta posição. Porém, quando perguntei aos informantes em que escaparate, procurariam o disco, as respostas foram várias. Só posteriormente foram confrontados com o termo *world music*, que foi uma hipótese por mim considerada para integrar tematicamente este processo musical. Esta questão embora não diretamente relacionada com a hipótese principal deste trabalho, constitui um tema de grande interesse, pois foi uma forma de entender o posicionamento dos intervenientes do projeto, perante o processo de maturação do trabalho assim como a sua conclusão e respectiva avaliação do mesmo.

“Eu acho que fica bem na world music... Claro que não iria procurar na área de fado.” Declarou Chaínho que posteriormente descartou a hipótese da catalogação com o fado pelo facto de estar ligado tradicionalmente a esta área, e encontrando aqui elementos estranhos ao género, tal como referiu posteriormente: *“... basta haver o conceito de música indiana nisto, e instrumentos mesmo além do sitar e das tablas, basta isso já para ser world music, e depois tem também a intervenção do piano, que é universal e que se adapta à música de todo o mundo, não é? É como a guitarra portuguesa que é representativa de Portugal, como o sitar é mais na música indiana. Portanto o cruzamento da música indiana e da música portuguesa e com o piano, eu acho que se enquadra precisamente na world music.”* Também a nacionalidade dos músicos que tocaram instrumentos indianos, não foi motivo de constrangimento para o guitarrista que afirmou: *“...mas isso não tem nada a ver uma coisa com a outra, o que tem a ver é o próprio artista. Isso é como os jogadores de futebol que são... como o Porto que ganha um campeonato da Europa e sem um jogador português. Não tem nada a ver uma coisa com outra. O que vale é o próprio músico em si. Não tem a ver com a nacionalidade. O que vale é o próprio músico que é representativo do próprio instrumento. Seja o que tocar em qualquer género de música a nível mundial.”* Nesta questão estava subjacente a questão da autenticidade da performance musical por parte de músicos europeus a tocarem sitar e tablas, assunto que o guitarrista justificou anteriormente, mostrando de certa forma que o fenómeno da globalização fez desvanecer esse conceito acrescentando até um exemplo extraído do desporto. Referenciaria mais tarde o exemplo do músico português Rão Kyao com quem tem trabalhado, como tocador de flauta indiana.

Da mesma opinião partilhou Nuno Sampaio ao considerar o projeto de *world music*, justificando a certo momento: “...mas acho que é música do mundo porque é uma fusão de duas culturas, não é? Bem sucedido ou não tão bem sucedido, mas está lá, junta instrumentos que por norma não se juntam no mesmo projecto, cantares também diferentes, o *konkani*, o português, o indiano, e se existe um disco de *world music*, e se a *world music* pode ser uma fusão de estilos diferentes, o Lisgoa sem dúvida que é. Portanto aí não tenho muitas dúvidas em relação a isso...”. Ficou aqui claro que a sua definição de *world music* passa por existir uma fusão de estilos musicais ou de línguas.

Carlos Xavier apresentou uma opinião diferente não integrando este trabalho no escaparate da *world music*, preferindo considerá-lo como um disco de fusão, mesmo assim com algumas reservas como ficaram expressas anteriormente: “...não o procuraria na *world music*, porque também não considero que seja um disco de *world music*. Porque não foi feito com essa intenção e não tem essa intenção declarada no registo que é audível. No que foi gravado.” Quando questionado sobre o que faltou no disco para o poder considerar como tal, afirmou a determinado momento: “Acho que falta tudo. E tudo agora era no fundo “baralha e volta a dar”... se calhar tinha que haver uma outra editora, com uma outra cultura musical, com uma outra cultura comercial, e que efetivamente estivesse interessada em promover essa aproximação de culturas criando as condições para que isso acontecesse.” Carlos Xavier lamentou ter existido demasiadas interferências no processo criativo, com vista à viabilização financeira do disco sem qualquer intenção cultural ou visionária.

Tiago Oliveira também colocaria o disco na prateleira da *world music* devido ao facto de existirem diferentes géneros no seu alinhamento como fado, mandós ou instrumentais. Considerando que não é um disco só de fado, integraria-o no fado ou na *world music*. “Se for em Portugal, se eu for a uma loja, obviamente estará nos artistas portugueses. Se eu for a uma Fnac dos Chants Elises se calhar vou encontrá-lo numa parte de *world music* ou na parte de fado. O fado já pertence a essa parte de *world music* sim, sem dúvida.” Coloca-se a questão ligada ao lugar, pois se em Portugal o fado pode ser um género separado da *world music*, o mesmo não acontecerá noutras partes do mundo, onde o fado é considerado um exotismo de Portugal, principalmente em Inglaterra onde a designação nasceu.

Também Raimund Engelhardt considerou este disco de *world music*. E justificou: “Foram canções da Índia tocadas com instrumentos portugueses, misturado com *sitar*. É o único sítio onde o podes colocar, é na música do mundo. Não é música portuguesa, não é música indiana. Então é música do mundo.” Raimund justifica a sua resposta com uma argumentação que mais se ajustaria a validar um projeto de fusão. Porém, um trabalho de

fusão nestas condições não deixará porventura de ser considerado como um trabalho de *world music*.

Igual opinião teve Manu Teixeira que admitiu ser o escaparate das músicas do mundo onde iria procurar o disco. E Justifica: *“Por haver mesmo esta fusão. Não considero, até mesmo pela particularidade dos instrumentos, não podemos falar que aquilo seja fado, e também não podemos, embora seja um projeto do mestre, mas também não o posso considerar que seja só música indiana. Então esta fusão cultural de dois países, considero que é world music. Porque também sinto a nível dos instrumentistas em si, que há uma influência dos músicos que transpõe também para outros lugares...”*.

Isabel de Noronha aceitou que procuraria em música étnica ou em *world music*. Lança contudo um dado novo e interessante, que é o facto de o termo conter em si um conceito que vai mais além da simples mistura de culturas. Afirmou: *“Eu não te sei bem definir o que é que é world music, porque uma coisa são os músicos que trabalham na world music outra coisa é como a world music nos é vendido a ideia... Para mim, tem um sentido positivo mas eu sei que para muitos músicos tem um sentido negativo... é como se estivessem a separá-los do resto dos músicos, como se aquela música fosse, ok, anda lá buscar as etnias todas e, aquilo tudo e vamos misturar como se fosse um jardim zoológico, entre aspas, eu já ouvi coisas assim, extremistas desse género. Eu não concordo nada. Eu acho que ...se se der a dignidade a esses músicos, eu acho que essa música sim, tem que...deve chegar a toda a gente, porque é interessante culturalmente.”* Tem existido efectivamente um sentimento de superioridade ou um ascendente por parte de alguns ocidentais em relação às músicas não-europeias, ou mais correctamente, aos músicos africanos e asiáticos salvo algumas exceções. A própria Isabel cai na armadilha das palavras revelando-se ao afirmar que se se der a dignidade a esses músicos...o que significa tê-los colocado numa posição subalterna em relação aos músicos europeus.

Rubi Machado afirmou que procuraria o disco na secção do fado devido ao nome de António Cháinho. Negou considerar o disco como *world music* por considerar que o disco ficou mal feito, embora aludindo a questões que caem no campo pessoal devido ao facto de não ter feito parte do processo de gravação e de não ter gostado da cantora escolhida para representar a música indiana não goesa.

Luis Santos técnico de som aceitou procurar na *world music* embora referisse: *“Eu também não sou bicho de pôr muito carimbo, sabes? Hoje em dia, acho que a nossa contemporaneidade não o permite.”* Expressão que teve a minha concordância. Ao concordar com a escolha do escaparate justificou: *“Porque é mesmo essa mistura. Porque é o*

conseguíres ter música dum lado do mundo a tocar ao mesmo tempo, música do outro lado, e ser bem conseguido. E não defraudares nem uma nem a outra, e conseguíres ter o equilíbrio, e no final estávamos muito bem conseguidos.”

De uma forma geral todos os informantes consideraram o Lisgoa como um projeto de *world music*. As excessões foram para Carlos Xavier e Rubi Machado embora por motivos distintos. Carlos Xavier associou a catalogação de *world music* a um projeto de fusão que deveria ter sido pensado e executado de determinada forma. Ao ter visto gorada a sua expectativa pelos motivos descritos anteriormente considerou assim que o projecto não se enquadrou na *world music*. Sabemos porém que a expressão que data de 1987, nasceu em Londres numa concordância de editoras precisamente para catalogar um determinado produto musical, com fins lucrativos para viabilizar o que uma série de artistas britânicos estavam a fazer ao produzir música de países longínquos para consumo das audiências europeias onde eles eram os mentores e cantores principais simultaneamente. Assim, quando Carlos Xavier afirmou que o que tinha acontecido tinha sido uma abdicação perante a parte representativa da música indiana, e que maioritariamente Lisgoa tratou-se de música portuguesa em que a música indiana foi utilizada como ornamento, estava sem querer, a validar o trabalho com um projecto de *world music* “à portuguesa”. Quero com isto dizer que de certa forma tratou-se de um trabalho sucedâneo e surgido algo tardiamente, numa geração musical de final dos anos 80 e princípio de 90 nas Ilhas Britânicas, onde se transfigurou e se apropriou da música das culturas-fonte longínquas numa atitude mimética, com o propósito de servir as audiências do artista principal. Foi o que terá estado na mente dos responsáveis da editora Movieplay para servir neste caso uma suposta audiência de António Chaínho.

IV. Conclusões

Este trabalho consistiu num estudo de caso que se baseou num espetáculo e em toda a dinâmica criada em seu redor. Um dos principais motivos que suscitou a minha escolha por este tema foi o facto de eu ter sido um elemento observador, no papel de investigador e simultaneamente elemento observado como músico, com as condicionantes de natureza emocional que constituíram alguns elementos imponderáveis que podem ter condicionado eventualmente a minha imparcialidade no tratamento dos dados obtidos junto dos informantes. Foi um trabalho com características especiais que, por isso mesmo, mereceu o meu interesse e como tal avancei no sentido de o transformar no exercício de metodologia que está na base dos objectivos de um trabalho desta natureza.

O inquérito que serviu de instrumento no trabalho terreno constituiu-se de perguntas que tiveram como finalidade a obtenção de dados junto dos informantes que me permitiram, de certa forma, compreender o modo de pensamento dos mesmos, permitindo assim a compreensão não só dos seus comportamentos ao longo do processo do Lisgoa, como também a avaliação dos seus conhecimentos que me permitissem chegar às conclusões associadas à verificação da hipótese formulada no início do meu trabalho: a utilização do sitar enquanto estereótipo da música indiana. Tratando-se de um universo de dez pessoas, a análise dos dados obtidos teve uma natureza qualitativa e não quantitativa, já que cada um dos intervenientes mereceu uma atenção própria, também devido à função específica que cada um ocupou junto do binómio disco-espetáculo que caracterizou o Lisgoa. É claro que, paralelamente à hipótese como tema central, outras questões foram levantadas por via do inquérito, que de uma forma mais ou menos directa, sempre se relacionaram com a tese do estereótipo do sitar na música indiana.

A ideia de fazer um disco com a temática em questão partiu do círculo de colaboradores mais próximo do guitarrista António Chaínho. O facto de surgir de um praticante de yoga na pessoa do seu *manager*, ilustra a tendência de aproveitar uma tendência denominada *New Age*, que se tem verificado em Portugal especialmente desde o início da última década, onde instrumentos orientais como o sitar ou as taças tibetanas têm sido alvo de uma atenção especial por parte de um universo de indivíduos que lhes atribui propriedades espirituais e curativas. Este foi um dos exemplos a que me referi ao falar de uma inversão do pensamento orientalista, já que assistimos à aculturação de ocidentais aos pensamentos, costumes e religiões orientais, especificamente da Índia, fenómeno este adjacente ao advento

da *world music*. Assim, a observação do outro, a descoberta das suas diferenças ou até do seu défice científico à luz dos paradigmas ocidentais, deixaram de constituir matéria para ganharmos ascendente sobre o outro, contribuindo antes para um fenómeno de mimetismo em que eu próprio sou exemplo, com uma expressão que vai para lá de uma simples moda exótica e oriental. Da mesma forma, os intervenientes revelaram usar a música indiana predominantemente como meio pacificador e para fins terapêuticos.

Por outro lado ficou bem patente que existiram objectivos comerciais, quando se procurou uma temática e esta foi posteriormente aceite pela editora. Neste sentido, muitas opções ligadas ao tipo de repertório foram tomadas, conduzindo o projeto numa direcção que eu consideraria simplista, ao se optar por *bollywood songs*. Esta constituiu a via facilitadora para que a guitarra de António Cháinho pudesse ser introduzida num repertório supostamente indiano, já que é um repertório cujas características musicais (harmonia e ritmo) facilitaram a entrada da sua guitarra e o seu entendimento. São canções híbridas, portadoras em parte de uma realidade importada do ocidente, ao adotarem uma instrumentação, aspectos formais de composição e uma componente tonal não indiana e típicas da música ocidental; embora reflectam a Índia dos nossos dias, não são consonantes com géneros como o fado ou o mando os quais, embora também não refletindo a realidade de Portugal e Goa dos nossos dias, constituem uma marca identitária sob o ponto de vista da tradição musical. Esta questão não se levantava se se tivesse optado por géneros musicais indianos mais consonantes com a sua tradição musical. Será que *bollywood* se tornou a marca identitária da Índia do século XXI devido às transformações sociais, económicas e políticas operadas nas últimas décadas e por falta de outro tipo de consenso musical nacional? Porém, foi opinião generalizada dos informantes, que o fenómeno de *bollywood* não representa efetivamente toda a realidade musical indiana. É claro que noções como tradição, identidade ou autenticidade devem ser entendidas criticamente, e não podem estar cristalizadas no tempo. Da mesma forma, verifiquei uma consciência generalizada sobre a distinção entre a música goesa com a sua influência católica portuguesa, resultado dos processos coloniais verificados na região, e a música do resto da Índia, como produto da cultura hindu e muçulmana. Um aspecto curioso verificado foi o facto de apenas os informantes de origem goesa não terem associado o mandó ao fado, mas antes ao cante alentejano, facto que ficará aqui por explicar.

Não considero que tivesse havido uma preocupação em maturar conhecimentos sobre música indiana por parte dos informantes com um papel de liderança, tendo estes revelado um fraco conhecimento no domínio dos repertórios, dos instrumentos e dos músicos indianos, tal como também dos seus modos de vida e motivações, o que criou um vazio no

entendimento ou na preceção simbólica desses mesmos repertórios. As músicas indianas usadas no disco foram assim usadas fora dos seus contextos, na medida em que foram objecto de uma nova produção, assistindo-se assim a uma exploração e domesticação, como diria Pedro van der Lee, de alguns materiais gravados em Bangalore, nomeadamente um violino tocado ao estilo da música carnática, que foi editado electronicamente e transformado de forma a ser assimilado pela audiência portuguesa sob a forma de um tema instrumental.

A partir do momento em que o sitar foi considerado pelos informantes como o instrumento mais importante para representar a música indiana, pode validar-se o facto de este ter sido usado em géneros estranhos ao próprio instrumento como o fado de uma forma mais flagrante, da mesma forma em que a guitarra foi colocada nas *bollywood songs*, na medida em que a intenção era a de cruzar os instrumentos e os géneros musicais. O caso da inclusão do sitar nos mandós, acabou por levantar uma questão que poderia ser constrangedora para os goeses. Antes da anexação de Goa pela União Indiana em 1961, e nos primeiros tempos após a mesma, havia nestes uma grande relutância em absorver elementos indianos na sua música, pois estaria em causa a identidade do povo goês perante o invasor indiano, facto que viria a desvanecer-se com os fenómenos migratórios para este território e com o desenvolvimento da indústria do turismo. Os informantes apontaram diferentes razões para a escolha do sitar que, depois de analisadas, constituíram indicadores de uma inequívoca representação simbólica do sitar como um estereótipo da música indiana. O instrumento é visto como um meio facilitador para a identificação do país com quem se quer ver associada a música de António Chaínho. Repetiram-se expressões do tipo: “Não fazia sentido o sitar não estar presente”. Sob o ponto de vista musicológico, a argumentação baseou-se na familiaridade dos cordofones de cordas de aço, permitindo assim, certos momentos de diálogo melódico. No entanto este argumento não se revelou sustentável, pois esta similaridade tímbrica trouxe algumas dificuldades de pós-produção e também performativas sendo necessária a procura de soluções ao nível da composição, com vista a uma eficaz definição e compreensão das respectivas vozes.

A questão da *performance* do sitar suscitou uma discussão interessante que se baseou na visão ou expectativas que os intervenientes criaram sobre o trabalho. O equilíbrio do sitar com os restantes instrumentos no ponto de vista quantitativo levou-me à constatação da existência de dois grupos de opinião. Os que agiram em função duma perspetiva comercial em que a música indiana personificada pelo sitar servia de ornamento ou aroma para um repertório composto de canções segundo os moldes tradicionais de um disco do artista António Chaínho, tendo este grupo, a opinião de que houve efetivamente um equilíbrio entre

os instrumentos solistas. Outro grupo foi formado por quem criou a expectativa de fazer um trabalho de fusão, de uma maior exploração das linguagens em causa, em que nenhuma tradição estava submissa a outra, obrigando assim o processo a ter um outro tipo de maturação, o que não era o pretendido pela editora do artista. Obviamente este grupo considerou a presença do sitar deficitariamente desequilibrada.

A possível catalogação do Lisgoa como um projecto de *World Music* foi motivo de debate com os informantes, que de uma forma geral ficaram com a convicção de estarem perante um produto que se poderia catalogar como tal. Sendo a *World Music* um fenómeno surgido num determinado lugar e num determinado tempo, torna-se pertinente saber se foram reunidas circunstâncias análogas para validarem o trabalho como tal. Não é o facto deste disco ter sido objeto de uma ténue tentativa de fusão musical que o transforma na catalogação em questão. Sendo Portugal um país que recebeu a diáspora goesa na cidade de Lisboa, tal como a Inglaterra é local de inúmeras comunidades indianas das mais variadas regiões, poderia ter contribuído para tal. Porém, os músicos da referida comunidade não participaram no trabalho, sendo os músicos que representaram a cultura indiana através da performance dos seus instrumentos, portugueses ou radicados em Portugal, o que de certa forma pode ter retirado de acordo com algumas sensibilidades, alguma autenticidade ao processo. Por outro lado, o produtor Carlos Xavier ao negar esta categoria ao Lisgoa pelo motivo da inexistência de um trabalho de fusão, desvalorizando-o para o nível de um trabalho comercial, vai acabar por validá-lo no sentido contrário, pois tal como aconteceu em Londres nos finais dos anos 80, a editora Movieplay procurou rentabilizar um produto comercial com vista a satisfazer o público do artista, à custa de materiais sonoros que embora não usurpados, salvo uma pequena exceção, foram retirados dos seus locais de origem, desenquadrando-os do seu meio social, para ornamentar ou colorir um disco de música com uma abordagem predominantemente portuguesa. Mais do que definir este trabalho de *World Music* ou não, achei importante lançar os argumentos que podem ou não validar este tipo de catalogação, que considero serem mais importantes que uma simples expressão que foi criada noutro país e noutros contextos que não os que orientaram o Lisgoa.

Por fim, cheguei ainda a uma última e clara conclusão, de que existiram sem dúvida diferentes interpretações sobre o que deveria ser o projeto Lisgoa para os diferentes intervenientes no Lisgoa, independentemente das directrizes que partiam de quem dirigia o processo. Um processo por definição é algo que acontece em interacção entre várias pessoas perante o mesmo objeto de trabalho ou de atividade. E como tal, é difícil alguém alterar os conceitos ou as expectativas que cada um tem em mente, especialmente quando se trata de

criatividade, pois os intervenientes em questão operaram com esses mesmos conceitos e expectativas legitimando e viabilizando o seu trabalho artístico. Outro ponto importante foi o facto de terem sido verbalizados inúmeros aspectos sobre a logística, dinâmica e processos paralelos envolvidos no trabalho do Lisgoa, sendo difícil ter o controlo individual da situação. Um dos objectivos deste trabalho junto dos informantes, não foi o de apurar verdades ou de encontrar responsáveis para algo que possa não ter corrido como todos esperavam, mas antes, dar a também a conhecer através do estudo deste caso, as diferentes *nuances*, dúvidas, suscetibilidades e angústias de quem fez parte de uma equipa de trabalho, com o envolvimento afectivo ou emocional que é naturalmente parte integrante de um processo de construção musical.

V. Fontes citadas:

A. Bibliografia

- Arnold, Alison (1988) “Popular film song in India: a case of mass-market musical eclecticism”, *Popular Music* Vol.7 n2 Cambridge University Press pp.177-188
- Arnold, Alison; Manuel, Peter; Pinckney, Warren (2008) “Sub-Continent of India – Film and Popular Musics”, *New Grove*
- Castelo Branco, Salwa El-Shawan (2010) “António Cháinho”, *Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX, Círculo de Leitores/Temas e Debates* Vol.1 pp.278-280
- Côrte-Real, São José (2010) “Revendo cidadania”. *Migrações* 7
- Daniélou, Alain (1968) *The Raga-s of Northern Indian Music*. London: Barrie & Rockliff.
- Erdman, Joan L. (1991) “Inside Tradition: Scholar-Performers and Asian Arts”, *Asian Theatre Journal*, Vol. 8, No. 2 Autumn, pp. 111-117
- Faber, M. D. (1996) *New Age Thinking: A Psychoanalytic Critique*, University of Ottawa Press, pp. 2
- Farrel, Gerry (1988) “Reflecting Surfaces: The use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz”, *Popular Music*, Vol. 7, N°2 May pp. 189-205
- Feld, Steven (1994) “From Schizophonia to Schismogenesis: On the discourses and commodification practices of “World Music” and “World Beat”
- Garfias, Robert (1982) “Looking to the Future of World Music”, *Asian Music*, Vol. 14, No. 1, pp. 1-8

- Godlovitch, Stan (1993) "The integrity of Musical Performance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 4 Autumn, pp. 573-587
- Gould, Carol S.; Keaton, Kenneth (2000) "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts Spring, pp. 143-148
- Guilbault, Jocelyne (1997) "Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice", *Popular Music*, Vol. 16, No. 1 Jan, pp. 31-44
- Hattersley, Neal (2004) "The Current Status of World Music in the UK", *Popular Music*, Vol. 23, No. 2 May, pp. 213-219
- Heehs, Peter (2003) "Shades of Orientalism: Paradoxes and Problems in Indian Historiography", *History and Theory*, Vol. 42, No. 2 May, pp. 169-195
- Holton, Kimberly DaCosta (2006) "Fado Historiography: Old Myths and New Frontiers", *Portuguese Cultural Studies* Winter
- Lee, Pedro van der (1998) "Sitar and Bossas: World Music Influences", *Popular Music*, Vol. 17, No. 1 Jan, pp. 45-70
- Nery, Rui Vieira (2010) "Fado", *Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX, Círculo de Leitores/Temas e Debates* Vol. 2 pp. 433-453
- Nery, Rui Vieira (2010) *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público.
- Nery, Rui Vieira; Seeger, Anthony (1987) "6th ICTM Colloquium, "Crosscultural Processes. The Role of Portugal in the World's Music since the 15th Century" Lisbon, December 15-19, 1986, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 19, pp. 168-170
- Newman, Daniel M. (1980) *The life of Music in North India – The Organization of an Artistic Tradition*, Wayne State University Press

- Palumbo-Liu, David (1995) "The Ethnic as "Post-": Reading the Literatures of Asian America", *American Literary History*, Vol. 7, No. 1 Spring, pp. 161-168

- Peer, René van (1999) "Taking the World for a Spin in Europe: An Insider's Look at the World Music Recording Business", *Ethnomusicology*, Vol. 43, No.2 Spring-Summer, pp. 374-384

- Prakash, Gyan (1995) "Orientalism Now" *History and Theory*, Vol. 34, No. 3 Oct, pp. 199-212

- Raja, Deepak (2005) *Hindustani Music – A tradition in transition*, D.K. Printworld Lta.

- Reyes Schramm, Adelaida (1979) "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology". *Sociologus* 29: 1-21.

- Said, Edward W. (1978) *Orientalism*

- Sardo, Susana B. S. (2004) "*Guerras de Jasmim e Mogarim. Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais integrados. O caso de Goa.*" Tese de doutoramento da Universidade Nova de Lisboa

- Shankar, Ravi (2007) *My Music My Life*, Mandala Publishing, San Rafael

- Silver, Brien; Burghardt, Arnold (1976) "On Becoming an Ustad: Six Life Sketches in the Evolution of a Gharana", *Asian Music*, Vol. 7 N°2, *Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia*, pp. 27-58

- Slawek, Stephen (2000) *Sitar Technique in Nibaddh Forms*, Motilal Banarsidass Publishers, New Delhi

- Stokes, Martin (2004) "Music and the Global Order", *Annual Review of Anthropology*, Vol.33, pp. 47-72

-Taylor, Timothy D. (2000) "World Music in Television Ads", *American Music*, Vol.18, No. 2 Summer, pp. 162-192

-Tomlinson, B. R. (2003) "What Was the Third World?", *Journal of Contemporary History*, Vol. 38, No. 2 Apr, pp. 307-321

-Weissmann, Ann (1955) "Hindu Musical Instruments", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 14, N°3 Nov, pp. 68-75

B. Discografia:

-Cháinho, António (2010) *Lisgoa*, Movieplay

Anexos

Entrevista

Nome

Função

Naturalidade

Tempo de experiência profissional

Está neste projecto desde o seu início? **S N**

- 1 - Que motivos levaram à escolha deste tema (Lisgoa)?
- 2 - Acha que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia?
- 3 - Porquê que se optou por introduzir “*film songs*” no repertório do disco?
- 4 - Conhece a música indiana? Costuma ouvi-la? O que sente ao ouvi-la?
- 5 - Que músicos indianos conhece?
- 6 - Acha a música de *bollywood* representativa da música indiana?
- 7 - Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? E da música de Goa?
- 8 - Qual o instrumento que escolheria para representar a música indiana?
- 9 - Que outros projectos musicais não indianos conhece que usem ou tenham usado o sitar?
- 10 - Conhece outros instrumentos indianos?
- 11 - Reconhece alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa?
- 12 - Qual a razão da escolha do sitar neste projecto?
- 13 - Na impossibilidade de haver um sitar no projecto, qual seria o instrumento escolhido?
- 14 - A opção para o Lisgoa seria sempre um instrumento de cordas?
- 15 - A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada?
- 16 - Acha que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? E no espectáculo?
- 17 - Em que escarapate procuraria o disco “Lisgoa”? Considera o “Lisgoa” um projecto “*world music*”? Porquê?

Entrevista a António Chaínho

Realizada em 24-11-2011

Função Guitarrista

Naturalidade S. Francisco da Serra, Santiago do Cacém, Portugal

Tempo de experiência profissional 46 anos

Está neste projecto desde o seu início? Sim

Que motivos levaram à escolha deste tema? (Lisgoa) Ora bem, o motivo foi precisamente por, depois daquela experiência que eu fiz com o sitar, gostar muito da sobriedade do sitar e, daí nascer portanto, quando eu conheci a música goesa, conheci várias coisas que, me entusiasmei em fazer um trabalho deste género, e quando surgiu a oportunidade de fazer este trabalho, e o nome do Lisgoa surge precisamente na sequência de tudo o que tenho vindo a fazer nos últimos anos, a ponte entre o fado e a música brasileira, portanto Lisboa-Rio, a “Guitarra e Outras Mulheres”, e como tinha conhecido Goa, e tinha gostado muito, e tinha tido oportunidade de trabalhar com esse músico de Nova Delhi, uma vez que vou fazer este trabalho, pensámos com a minha editora, tinham-nos sugerido, o que é que acha? Uma coisa assim, entre o nome Lisboa e Índia e não sei quantos e tal e tal, e depois nasceu Lisgoa, como Lis e depois Goa, que tem precisamente a ver com tudo aquilo que pretendo fazer na sequência da divulgação da guitarra portuguesa, passa por tudo aquilo que eu disse agora não é, ao fazer este trabalho com o sitar que era impensável, alguma vez eu pensei em fazer um trabalho com o sitar, tratando-se de um instrumento com cordas de aço, e tendo eu a experiência de ter feito já um trabalho com o sitar... é pá, gostei muito foi da sonoridade, e isso foi aquilo que me conquistou. Sabendo eu as dificuldades que teria naturalmente, em fazer este trabalho, porque eu fui pra lá gravar, e na altura aquilo não resultou muito. Porque o guitarrista (sitarista) com que eu trabalhei lá, não tinha a mesma sintonia que tem por exemplo, uma pessoa que tem conhecimentos, um pouco da música portuguesa para poder fazer isso, e que o Paulo fez muitíssimo bem, não é? Porque conhece e dominando bem o sitar como domina, este sentir entre a guitarra e o sitar, não é? E isso foi para mim, meio caminho andado porque senti que entre a guitarra portuguesa e o sitar, tratando-se de dois instrumentos de cordas de aço, que, ao tocar juntos, portanto com o guitarrista de Nova Delhi, ele tocava a sua parte, eu não tocava nada, e quando eu tacava, ele ficava só ali a... não preenchia nada, só fazia ali uma nota, não é? Portanto não podia haver choques. Mas tocando

juntamente com o sitar, se não fosse também um trabalho muito bem feito e com a mesma sintonia, não era nada fácil. Foi o que aconteceu precisamente consigo. Depois de a gente ter trabalhado e termo-nos conhecido um ao outro. Eu penso que a única hipótese seria assim. Não em termos de um sitarista 100% a tocar o género, como o Paulo também toca não é? Mas o Paulo tem a vertente de conhecer bem a música portuguesa. Então jogou muito bem entre o nosso sentir em português e o sentir da... o máximo partido que se pode tirar do sitar. E portanto daí eu ter recebido tantos elogios em relação a este trabalho, o Lisgoa. Isso agrada-me perfeitamente quando pessoas que eu tenho muito respeito, se têm dirigido a mim, até inclusive escreveram, a falar maravilhosamente deste trabalho. Só tenho pena de não ter tido a sorte de se ter promovido como devia ter promovido, porque isso é uma coisa que me passa ao lado. Apenas toco guitarra, mais nada.

Acha que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? Eu acho que há uma boa diferença. Como eu disse, eu conheço pouco da música indiana, mas aquilo que eu conheci, sei que há tantas variedades de música indiana, que eu acho que aquela que está mais perto de nós, realmente é a música goesa. Porque tivemos muita influencia ali de tantos anos, que tivemos ali assim em Goa, e portanto acho que há uma maneira de sentir, que eles conseguiram, os goeses, entre a música portuguesa e a música goesa, conseguiram o seu próprio estatuto de música, na Índia. Que é mais uma entre muitas que existem, desde músicas religiosas, que há às dezenas, não é? E dentre a música clássica que é aquela que é a mais conceituada e portanto daí haver grandes músicos indianos que são considerados dos melhores músicos do mundo, não é? Mas não é na vertente goesa, é na vertente de música pura, indiana, digamos assim. É o clássico indiano. Esse clássico indiano está muito, é muito longe da música em Goa. É aquilo que eu penso.

Porque se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Bem, primeiro porque, tratando-se de... nós tivemos neste disco duas pessoas, dois grandes nomes da música goesa, e ... aquilo que eu ouvi da parte deles, foi mais ou menos uma maneira de ir mais dentro desse género musical. Depois com a colaboração do Carlos Barreto Xavier, de ser o produtor, que tinha também grandes conhecimentos dentro da música sobretudo de Goa, ... e eu cheguei a questioná-lo nesse sentido, “mas isto é mesmo música indiana?” É só que é goesa. Goa é Índia não é? É música de Bollywood que é bastante aceite mesmo na própria Índia. Porque há filmes indianos onde essa música é bastante conhecida e bastante popularizada na própria Índia, no geral. Ai é? Pois. E daí foi fácil a escolha do repertório em

termos de muitas músicas que nós ouvimos. E lá está. Pensando sempre na vertente entre o sitar, porque a minha preocupação era sempre o sitar. Entre o sitar e a guitarra portuguesa. Esse foi o meu primeiro cuidado. De tentar procurar um tipo de música que se adaptasse mais, também na minha maneira de sentir. **Mas tem a consciência que música de bollywood, a música da indústria dos filmes é uma coisa, e a música goesa é outra.** Ah com certeza. **E que música clássica indiana, é outra.** É outra, como várias que eles têm lá. São tudo coisas distintas. Por isso é que eu disse que a música goesa tem influências um pouco, entre o nosso sentir português mas também já da música da Índia que são variadíssimas. E que criaram, daquilo que eu tenho conhecimento, criaram o seu próprio estatuto.

Conhece a música indiana? Conheço relativamente. Infelizmente ele está muito doente, o maestro Pedro Osório, mas o maestro Pedro Osório, quando eu fiz este trabalho, ele disse assim: *“Epá parabéns, sim senhor, muito bem conseguido, o cruzamento da guitarra portuguesa, não sei quê, e tal, mas tu sabes uma coisa? Eu hoje já sei o que é a música indiana, mas eu, sabes sou um maluco. Estudioso e sempre um maluco por descobrir tudo. E o que eu não entendia nada era de música indiana.”* E estamos a falar do Pedro Osório que é um dos músicos portugueses de altíssima qualidade e de grandes conhecimentos, e muito interessado na música de todo o mundo. *“E sabes que uma vez montei-me no avião, e depois de ter ouvido tanta música indiana e não percebia nada daquilo. Os tempos, aquilo não me dizia nada. Epá não conseguia atinar com aquilo. E uma ocasião fui a Paris onde se cruzaram músicos indianos que vinham de todo o lado. E, chegaram ao palco,... epá começaram todos a tocar... estavam todos certíssimos. Dava a impressão que tinham ensaiado durante meses. E não ensaiaram. Depois soube. Não ensaiaram nada! Uns vieram dum lado, outros vieram doutro. Afinal eu sou muito atrasado nisto da música. Então eu não entendo isto?”* Até que depois falou com o não sei quanto que lhe esclareceu mais ou menos como era, e depois veio para Portugal, ouviu centenas de... horas de música e hoje, é um grande apaixonado da música indiana. Disse-me ele a mim. *“Oh António tu sabes, que hoje a música indiana, epá, é uma coisa muito avançada. Mas muito avançada mesmo. Epá e eu, (gargalhadas) não percebia nada. Como ninguém percebe em Portugal. E é difícil. É preciso ser-se casmurro como eu e teimoso, para tentar, e não queria morrer sem descobrir como é que aquilo tudo funcionava”.* **Mas costuma ouvi-la?** Às vezes ouço. E agora mais. Eu tenho aí alguns discos. E às vezes na *internet* eu queria saber quem era o famoso que está na América, o Ravi Shankar, e então, aquilo realmente, faz-me lembrar o Andrés Segóvia, faço

uma comparação, que eu tenho aí vários discos do Andrés Segóvia, é uma beleza. A sonoridade que o Segóvia põe na guitarra clássica, aquela música clássica, tocada por ele, e depois ouvir o Ravi Shankar, certas coisas que ele tem, é a noite e o dia, mas duma beleza incrível **Qual é que é a noite e qual é que é o dia?** Epá eu só o chamo em diferenças, aqui, tanto um pode ser a noite como o outro. Mas é a diferença, que existe entre uma maneira de sentir, entre a sonoridade. E depois a outra maneira de sentir e a sonoridade, que é uma riqueza incrível. Quem não entende nada, que é o meu caso, entende mais o Segóvia porque foi aquilo que eu fui habituado, porque é o que me está mais perto, mas ouvindo a outra, eu ouvi também na *internet* um trabalho com ele e com um músico famosíssimo americano, que é... acho que ele veio com o Paco de Lucia tocar, **Sim o John MacLaughlin** Exactamente, eu ouvi esse trabalho, e digo assim: Epá, mas aí há um grande mérito do John MacLaughlin, caramba. O Paulo já ouviu isso? **Sim, sim, conheço. O que sente ao ouvir música indiana?** Ora bom, a música indiana, agora eu sinto-a mais, não é? Porque altura era uma chatice! Eu lembro-me, como lhe falei, em Lourenço Marques ouvir (aaaaaaaaa) ouvia aquilo, epá, que granda chatice. Até há pouco tempo. Eu acho que foi até ir à Índia, da primeira vez. Sabe que tem muita influência a gente ter o contacto e depois vai assimilando, liga a rádio, liga a televisão, e vai ouvindo e vai gostando. É como tudo, as pessoas não gostam de certas coisas porque nunca provaram. E a música é a mesma coisa. **E há coisas que se têm de provar aos bocadinhos.** Exacto, até se chegar lá. É isso que acontece comigo. E daí o meu interesse em ir ouvindo, mas deve-se tal e qual como eu lhe disse, as vezes que fui ouvindo e comecei a ir gostando, mas claro, alguma vez eu era capaz de estar, como estou se calhar ali assim, quinze minutos a ouvir, que antigamente a mim parecia-me sempre igual mas ali uma diferença. E por vezes uma pessoa fica arrepiado, porque há ali uma entrega tão grande, de um sentimento tão puro, que houve alguém que me disse que eles tocavam sempre para Deus, e isso foi aquilo que eu achei fascinante. E daí o meu respeito que eu tenho por essa música.

O mestre há pouco falou de Ravi Shankar, consegue dizer o nome de outros músicos indianos? A filha, já ouvi também, e outros que eu já ouvi, mas por nome assim não sei. Como é que se chama a filha? **Anoushka Shankar.** Por nomes sou um desastre.

Acha a música de *bollywood* representativa da música indiana? Não, talvez a nível indiano a mais popular. Talvez. Mas eu acho que o que é a dita música que toca o Shankar, clássica, eu acho que essa é que é a mais representativa lá. E penso que é essa a mais conhecida fora da Índia. Penso eu. Porque era aquilo, que era conhecida cá, portanto, aquela

que as pessoas falam. Nunca falam muito dessa música de *bollywood*. Dessas coisas assim. Daquela que eu conheci depois. Não sei. Nós sabemos perfeitamente que em Portugal, por exemplo, a música mais popular é aquela que menos nível tem. **Pois, às vezes a mais popular é a menos séria** é a menos séria. Eu sem percebendo muito, eu penso que a música clássica indiana, que é aquela mais séria, enfim, com um nível muito elevado em relação à outra, penso eu. É a minha visão. Claro que não será como em qualquer lado tão popular como se calhar a outra, porque a outra é mais acessível, como é mais acessível torna-se mais conhecida.

Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? É evidente. Até porque o sitar é a nível mundial. É o instrumento mais conhecido na Índia, não é? A flauta também, é um instrumento bastante popular, e que talvez na Índia seja até mais tocada porque é mais fácil conseguir-se, qualquer pessoa fazendo duma cana, uma flauta e portanto tocá-la não é? Mas a mais representativa não tenho dúvida nenhuma que é o sitar em qualquer parte do mundo. Penso eu. E basta o Ravi Shankar hoje ser uma figura conhecida a nível mundial não é? **E da música de Goa?** Ah sim. As vezes que eu fui lá, sim sim. Porque eu lembro-me de ter ido lá em hotéis, e estar sempre o sitar. Raramente, a não ser com exceção de alguns portugueses que tocavam uma música, portanto a tal música mesmo goesa não é? mas os melhores hotéis em Goa, eu lembro-me de ter visto sempre sitar a tocar. **Mas ouvia gravações ou os músicos a tocar sitar?** Não, não, ouvia eles a tocar. Em vez de estar o piano a tocar, não sei quantos e tal, estar o sitar normalmente com tablas. Não era muito mais. Normalmente era um tablista e um sitarista.

Qual o instrumento que escolheria para representar a música indiana? Ah, de longe o sitar. Não tenho dúvida nenhuma. **Porquê?** Pela sonoridade. Porque flautas, o som da flauta é muito igual a qualquer flauta em qualquer parte do mundo. E portanto, a sonoridade do sitar é reconhecida. Ouve-se aquilo e diz-se “Isto é Índia” Pronto. Já as tablas pode-se confundir com outro som, baterias, coisas assim, não é? Mas a sonoridade do sitar é completamente diferente.

Que outros projectos musicais não indianos conhece que usem ou tenham usado o sitar? Há um projecto que eu gostava de saber, que ouvi na rádio que eu gostei, não sei se é “Xaile Preto” um grupo qualquer, que metem o sitar. Como lhe disse o nome não sei. Mas sei que ultimamente tenho ouvido. Isto há já uns dois anos. Eu penso que foi um Galvão, um nome

dum produtor que fez a produção dum disco do Rão Kyao. Daí eu ter ficado com esse nome. Não sei quê qualquer coisa Galvão. Em que produziu isso. “Xaile Negro” ou “Rosa Preta”, ou rosa não sei quê, qualquer coisa assim do género. E gostei imenso daquilo.

Conhece outros instrumentos indianos? Em termos de nome mesmo, não...tabla e flauta. Mas há outro instrumento que é o shoc... que é quase o sitar também. Mas tem outro nome. Parece que é mais pequeno, também de cordas, qual é? **Mas também tocado com os dedos ou com arco?** Parece que é com arco. **Está-se a referi ao sarangi?** Ai é isso, o sarangi. Então é isso. **Então eu cheguei a tocá-lo, na Portela!** Ah pois. Está a ver? Eu conheço! Mas não estava,... sim sei. Eu sei que há outro instrumento indiano, **Há muitos mais, o sarod, o sarod o santoor que é com os martelinhos.** Pois pois exactamente. **Há muitos instrumentos** Há muitos.

Reconhece alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa? Ora bem, sabe que, a Amália gravou em tempos uma coisa que se chama... (cantarolando) uma coisa que me fazia lembrar a música indiana, que era... que a Dulce Pontes gravou isso também. Barco Negro. Eu lembro-me de ouvir isso, e aquelas coisas que faziam, aaaaaaaa aquela sequência, é uma sequência que me fazia lembrar a música indiana. O resto de música indiana que me faça lembrar aqui. Ah, a não ser os artistas goeses. Aquele que é muito conhecido em Goa, o artista muito conhecido que entrou no disco, o Remo Fernandes, que no canto dele tinha um pouco de alma portuguesa. Como a própria Sónia Shirsat também, não é? **Encontra alguma ligação entre o fado e o mandó?** Bem se a gente for falar...**Estou a falar por exemplo do Panch Vorsam ou do Adeus, aquelas músicas do disco. Encontra ali alguma coisa que se pareça com fado?** Sim sim, há ali qualquer coisa, vamos lá a ver, se nós formos ao castiço, aquilo que dizem o fado puro, o fado puro, não encontro muito. Mas se for mais para um outro género, e que há, de muito fado, claro. Claro que se encontra. E muito mesmo. Há coisas hoje em dia, que se a gente lhe der outro ritmo outra coisa, liga bem com esse género de música, de Goa. É tal qual como certas melodias em Goa que eu ouvi, se a gente quizer transportá-las para o fado, dá-lhe uma batida diferente. E com a guitarra portuguesa, essas músicas parecem fado. Isso tem muito a ver com o próprio músico a interpretar certos temas. Agora que há temas, esses temas com a batida do nosso fado, que nós podemos adaptar. Isso já resultou. Eu gravei as canções dos Beatles com um homem chamado Carlos Bastos. As mais famosas canções deles. É fado. Eu tenho aí o disco. Percebe, com a batida de fado, eu improvisei com umas coisas e tal e aquilo ficou ali, parece

um fado. **E no entanto as canções originais eram canções dos Beatles.** Canções dos Beatles. Gravadas com o Carlos Bastos. Tenho aí esse disco. Com a introdução da guitarra, a melodia está ali toda respeitada. Mas, epá, parece fado. Ele cantou aquilo em inglês, com a guitarra portuguesa e a viola de fado.

Qual a razão da escolha do sitar neste projecto? Por aquilo que eu já lhe respondi há pouco. Para mim o sitar é o instrumento mais representativo da Índia. E também por ter uma sonoridade muito idêntica à guitarra portuguesa. Mas diferente. Tratando-se de dois instrumentos de corda, com prolongamento da nota, que nós na guitarra portuguesa falamos sempre dum nome chamado Armandinho, que era o homem que conseguia manter o gemido da corda mais tempo. Sem ser dedilhado. Portanto dar um toque e ela fazer iiiããooooonnn. Aquele gemido que a gente chama o gemidinho da guitarra. E o sitar, não conheço outro instrumento o mundo, que tenha o prolongamento de nota, como tem o sitar. Não há nada. Nada. Estou a falar de cordas. A flauta é enquanto tiver fôlego. Mas no sitar não, mantêm a corda ali, pisada e o próprio dedo a pisar e ele uãũãua, prolonga ali aquele chorado, não é? Sem tocar na nota. E isso é uma maravilha. Um instrumento que tem essa sequência do som em relação ao fado é uma coisa! E está provado até **Pois nós provámos isso!** E acho que um dia se pode fazer, e acho que o Paulo um dia devia tentar fazer uma coisa assim. Escolher temas de fado que há muito bonito, e acho que podia fazer isso. Com uma viola de acompanhamento, como muitos fazem, como têm feito com o cavaquinho, o Edu Miranda, pegou nos fados e gravou agora, **No fundo, é assumir o papel da guitarra portuguesa mas com o sitar!?** Exacto só o sitar. Há lindas melodias de muito prolongamento, que tocando no sitar, (aaaaõõõõõ) coisas assim não é? Há baladas por exemplo, (cantarola) coisas assim, melodias lindas que há no fado, lentas, com uma viola de acompanhamento de fado, tipo balada, e com um baixo, era capaz de dar um belíssimo disco. **Fica a ideia, boa, não me vou esquecer.** Acho que sim.

Na impossibilidade de haver um sitar no projeto, qual seria o instrumento escolhido? Aquele que liga muito bem com a guitarra portuguesa é a flauta. Portanto eu se calhar, a flauta de bambu, é aquela que talvez por eu ter oportunidade de ter feito com o Rão Kyao e que é um instrumento suave, e que eu tenho mesmo a certeza que não há choque nenhum com a guitarra, não é? Claro, as tablas que é sempre um instrumento que se adapta a qualquer coisa. Tem o fado corrido que é muito ritmado tem muita coisa, mas penso que a flauta.

Eu ia perguntar se opção para o Lisgoa passaria sempre um instrumento de cordas, mas acaba de dizer que não? Podia ser a flauta, claro. Mas para mim não era tão representativo porque a flauta é uma coisa que eu já fiz trabalhos. Vários trabalhos com a flauta, e não tinha lógica nenhuma estar a fazer a fazer uma repetição daquilo que tinha feito, na medida em que eu pretendo ao máximo, é divulgar este instrumento que é a guitarra portuguesa, passando por diversos géneros musicais, e então não podia fazer uma ponte entre o fado e a música indiana, a tocar com uma flauta. Nem pouco mais ou menos. Isso não era nada original para mim. **Pois, já era chão pisado.** Exato. Aquilo que eu pretendo fazer é coisas que tenham uma certa originalidade.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Eu acho que foi bastante equilibrada. Com o piano, com as tablas, com...sim, acho que acabou por ser bastante equilibrado. Eu gosto, e considero este trabalho, sobretudo daquilo que eu pretendo fazer, aquele que me preencheu bastante. É evidente que se fosse agora, já fazia outras malhas, outras coisas, é como tudo, não é? é normal. **Se agora ouvirmos o disco e ouvirmos o espectáculo de Sines** ah sim **há muita diferença, quase que é outro disco.** É outra coisa, não tem nada já a ver. **Até dava vontade de gravar outro disco.** É evidente, já nos conhecemos melhor e isso tem muita influência também. Não é só... a gravação do disco em si é isolada. Não tem nada a ver com uma coisa que é depois, há um calor completamente diferente quando os músicos já se conhecem bem, **é o resultado da convivência** é uma convivência que naturalmente tem outra força em termos musicais, e se tivesse que gravar, naturalmente já a coisa tinha outro... mesmo as mesmas músicas, tudo igual, mas que já tinha outra força.

Acha que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? Sim, Oh Paulo, hoje a gente faz espectáculos e o sitar tem muito mais presença em termos de solos e na maneira de acompanhar certas... no nosso espectáculo não é? Ali no disco, eu penso que está bem evidente, aquilo que eu pretendia é que o sitar fosse bem reconhecido. Se calhar há ali um tema instrumental que se calhar eu teria metido. Sobretudo a balada não é? Mas também não houve tanto tempo para isso. **Qual balada?** A entrada que se chama (De Mandovi ao Tejo) a que acaba o disco. Eu acho que o sitar podia ter feito qualquer coisa aí. **E no espectáculo?** Os espectáculos que nós fizemos, em termos da interpretação do sitar, e nós tivemos alguns espectáculos onde foi muito aplaudido quando havia até a intervenção do sitar porque isso era reconhecido pelo público, porque havia ali uma coisa diferente não é? E

muitas pessoas que foram assistir ao espetáculo nunca tinham ouvido sequer. Mas que em espetáculo as coisas são diferentes, as pessoas vêem, conhecem o instrumento, estão a ver e reconhecem, definem bem a grande diferença que existe entre a sonoridade do sitar e da guitarra portuguesa, e de todos os instrumentos que entraram no disco.

Em que escaparate procuraria o disco “Lisgoa”? Eu acho que fica bem na *world music*. **Não procuraria no fado!?** Não não. Claro que não iria procurar na área de fado. **Considera o um projecto “world music”?** Sim Sim. Ouve uma vez que eu o vi, e achei muito interessante, ele estar na parte instrumental. **Porquê que considera o projeto, um projeto de world music?** Considero *world music* porque abrange... basta haver o conceito de música indiana nisto, e instrumentos mesmo além do sitar e das tablas, basta isso já para ser *world music*, e depois tem também a intervenção do piano, que é universal e que se adapta à música de todo o mundo, não é? É como a guitarra portuguesa que é representativa de Portugal, como o sitar é mais na música indiana. Portanto o cruzamento da música indiana e da música portuguesa e com o piano, eu acho que se enquadra precisamente na *world music*. **Mesmo que todos os músicos em cima do palco fossem todos portugueses!?** Ah sim, mas isso não tem nada a ver uma coisa com a outra, o que tem a ver é o próprio artista. Isso é como os jogadores de futebol que são... como o Porto que ganha um campeonato da Europa e sem um jogador português. Não tem nada a ver uma coisa com outra. O que vale é o próprio músico em si. Não tem a ver com a nacionalidade. O que vale é o próprio músico que é representativo do próprio instrumento. Seja o que tocar em qualquer género de música a nível mundial. **Portanto se vir um chinês, um japonês ou um americano a tocar guitarra portuguesa não o choca!?** Ah, claro que não choca, até porque eu tenho alunos japoneses, indianos, brasileiros, sei lá, vários alunos. Até deixei umas gravações na Austrália, uma vez que lá fui, para aprenderem. **Portanto não se sentiu defraudado por ter um sitarista português a representar a Índia no seu disco!?** Ah pelo contrário, fiquei bastante honrado com isso, porque vê-se bem como é que um português pode sentir a música indiana e interpretá-la tão bem como muitos indianos, como o sitar por exemplo. Já ouvi o sitar tocado por si e músicas tocadas por grandes sitaristas indianos e que eu, não achei grande diferença. A sonoridade está ali assim, e é um português a tocar aquilo, não é? É como o Rão Kyao a tocar a flauta, que eu ouvi ele tocar algumas coisas, assim tipo indiano, porquê, porque viveu lá, porque sentiu a música indiana. E ele a tocar aquela tipo de música, é a mesma coisa que o Paulo a tocar o sitar. **Muito bem mestre. Muito obrigado.** De nada.

Entrevista a Nuno Sampaio

Realizada em 29-11-2011

Função: Manager

Naturalidade: Portuguesa

Tempo de experiência profissional Na indústria musical há 20 anos, como manager 10 anos, com o António Chaínho há 14 anos

Está neste projeto desde o seu início? Sim

Que motivos levaram à escolha deste tema? (Lisgoa) Eu acho que houve dois aspectos essenciais. O primeiro, porque o trajeto artístico do António Chaínho tem sido um trajeto de fazer sobressair a guitarra portuguesa e fazê-la sobressair não apenas num contexto de fado. Portanto se formos ver à discografia do Chaínho, vemos que ele fez um trabalho ligado ao Brasil, fez um trabalho ligado a uma cantora africana, fez um trabalho com uma produção americana com músicos de *world music*, e portanto havia espaço para fazer um trabalho ligado à música indiana. Isso por um lado. Por outro, o Chaínho teve a oportunidade de ir à Índia algumas vezes, dar aulas de guitarra portuguesa e apresentar-se com espetáculos. Fê-lo durante três ou quatro vezes, três ou quatro anos. Já havia essa ligação, nomeadamente também na figura de uma pessoa que foi importante para o processo que foi o Dr. Sérgio Mascarenhas, que altura era o responsável pela Fundação Oriente em Goa. **Provavelmente quando foram essas idas a Goa, como professor de guitarra,** Não foi só a Goa, foi a Bangalore, foi a Delhi, e acho que chegou a ir a Mumbai também. Não tou certo. **Achas que o facto de ele ter feito tropa em Moçambique e ter contactado com comunidades indianas em Moçambique, possa ter deixado alguma curiosidade para a música indiana ou achas que a vontade de cruzar a guitarra portuguesa com a música indiana vem como consequência dessas viagens a esses diferentes sítios da Índia?** Olha em relação a Moçambique, muito sinceramente, ele nunca me falou nisso, não quer dizer que não tenha tido a sua influência, mas penso que na altura em que ele fez a tropa, eu acho que ele não tava nem aí. Não sei, isso terás que lhe perguntar a ele. As idas à Índia penso que sim, a ligação com o Sérgio mas, muito sinceramente o que eu acho que aconteceu é que nós estávamos à procura de um projeto novo. E realmente surgiu esta oportunidade, e foi uma questão de ir atrás dela. **Essa ideia partiu do António Chaínho ou foi alguém que lhe deu o toque?** (O Nuno aponta para si mesmo com um sorriso) Pensámos os dois nisso. Eu tenho ideia que na altura lhe disse: porque não experimentar isto assim e assado, e ele pronto, agarrou bem a

ideia e depois deu logo sugestões e eu senti que ele acreditava na ideia e então fomos atrás. **A primeira vez que foste à Índia foi em Janeiro de 2009 ou já tinhas ido?** Não, foi a primeira vez. **Tinhas algum imaginário em relação à Índia? Quando lhe deste esse toque a ele já havia alguma predisposição tua? Ou alguma curiosidade sobre música indiana ou cultura indiana?** Bem, cultura indiana sim, eu na altura, enfim praticava yoga, e ainda pratico. **Já em 2008 praticavas?** Sim, coincidiu de certa forma com a altura em que comecei a praticar, aliás, comecei a praticar em 2007. **E achas que isso teve influência?** Eu acredito que sim, de alguma maneira, nós muitas vezes podemos não pensar que teve uma influência directa, mas eu acho que o nosso sub-consciente acaba sempre por nos levar a..., isto é, sempre um conjunto de circunstâncias. O facto do Sérgio Mascarenhas também ter vindo para Portugal, acho que também contribuiu decisivamente para isso. O facto de também haver uma cantora que era a Sónia Shirsat sendo goesa que cantava fado. Depois também havia muito aquele intercâmbio de alguns dos alunos do Chaínho pedirem bolsas para virem cá para Portugal e o próprio Chaínho interceder sempre junto da Fundação no sentido de os tentar colocar num sítio ou noutro para eles poderem aprender a guitarra, e para poderem aprender a cantar o fado. De repente, criou-se ali uma ligação que nos fazia despertar mais para o tema. Depois houve uma ideia que realmente seria a base musical que era a ligação da guitarra portuguesa com o sitar. Acreditámos que isso podia ser o fio condutor do projeto. Sitar que é um instrumento indiano. **O Dr. Sérgio Mascarenhas já era amigo ou conhecido do António Chaínho!?** O Dr. Sérgio Mascarenhas foi digamos, o principal impulsionador das idas do Chaínho à Índia. **Ok.**

Achas que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? Acho que sim pá, vim a perceber que sim. Muitas mesmo. Aliás, devo-te confessar que é completamente impossível num disco conseguir-se abarcar a realidade da música indiana. Impossível. Neste trabalho acabámos por conseguir aqui um compromisso, também por uma série de circunstâncias, isto o processo vai evoluindo, mas, ficámos longe de abarcar a música indiana digamos clássica. Não sei se as perguntas mais para a frente terão a ver com aspectos mais de produção, mais artísticos, ou se é oportuno falar agora. **Sim, é conforme achares.** Pronto. Nós quando fomos para a Índia, íamos com a ideia clara de trabalhar com um sitarista e com um tablista. E tornou-se logo no primeiro dia evidente, que seria muito complicado conseguirmos cumprir os objectivos da nossa ida, porque o Chaínho tem uma mente aberta mas tem aquela forma de tocar guitarra, aqueles seus tempos e não abria muito, o sitarista era um tradicional, um purista do sitar e mantinha aquela sua maneira de ver, pronto, e os tempos

eram completamente diferentes. Com o tablista seria mais fácil mas houve ali realmente um choque que nós não conseguimos ultrapassar. Tanto que em termos práticos não aproveitámos quase nada das gravações que fizemos na Índia, porque fomos preparados para gravar, levámos um estúdio móvel de certa maneira, e pouco se aproveitou. Aproveitámos realmente as gravações que fizemos com o Remo Fernandes, digamos que é o grande artista de Goa, e algumas coisas que gravámos com o Maiuresh que era o tablista mas infelizmente não conseguimos aproveitar. Confiámos que chegando lá as coisas iriam fluir, e pá realmente houve ali um choque de tal maneira que não ... Ensaíamos bastante, gravámos muita coisa mas a coisa não estava a render. **Hoje, depois do disco estar feito, continuarias a chamar-lhe Lisgoa?** Sim, eu acho que é um nome feliz, porque Lisboa é a nossa capital, a cidade onde o Chaínho vive, é uma cidade de fado, e tá lá a guitarra portuguesa, Goa foi realmente a nossa influência, a nossa base na Índia maior. Acho que é um nome feliz. Mais do que o significado que o nome possa ter, eu acho que é um nome bem encontrado. Sinceramente acho que sim, não mudaria o nome do ...

Porque se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Bem, (silêncio) Nós tivemos alguma ... como é que eu te hei-de dizer? Eu esperaria que entre a equipa de trabalho, que fosse possível surgirem mais composições, mais repertório próprio. Mas houve uma altura em que esse processo não estava, as ideias não estavam a fluir. Objetivamente conseguiram-se criar algumas composições bastante agradáveis, inclusivamente o Lisgoa, que para mim é o tema mais bem conseguido do disco, onde realmente se conseguiu a ligação dos instrumentos todos, mas tava difícil conseguir-se ultrapassar a falta do repertório. E era um processo que já estava a demorar bastante tempo. Portanto tornou-se de certa maneira imperioso procurar repertório, nomeadamente repertório mais da parte indiana. E achámos que, para o tipo de disco que se estava a fazer, que o repertório mais clássico não era o mais adequado. Portanto, acabámos por optar por um repertório, também por determinados contactos que entretanto conseguimos, e por um produtor que veio dar-nos algum apoio e sugestões, que nos enviou uma série de temas e nós achámos que esses eram os temas que poderiam... por um lado por serem mais rápidos de tratar de toda a parte de direitos e enfim...de autorizações, mas também que se enquadrariam bem com a guitarra portuguesa. Portanto foi essa a opção que tomámos.

Conheces a música indiana? Não tanto como gostaria, nem como deveria. **Costuma ouvi-la?** Já ouvi mais. Na altura em que távamos mais ligados ao Lisgoa, ouvi algumas coisas mas

confesso-te que não tenho ultimamente ouvido, a não ser as músicas que ouço nas minhas aulas de yoga. **O que sentes ao ouvi-la?** Que tipo de música indiana é que estamos a falar? **Aquela que te vier à cabeça.** Quando falamos daquelas músicas mais de filmes, acho que é assim um bocadinho, desculpa a expressão, azeiteiro para a minha maneira de ouvir música. Por outro lado, quando ouço uma música digamos mais clássica, só a consigo sentir e interiorizar e enfim... tirar proveito dela quando estou com um estado de espírito mais calmo, portanto não é em qualquer altura. Não é uma música que eu consiga ouvir naturalmente no meu dia-a-dia. Não ponho um cd no carro. Mas imagina, quando estou em casa a ler um livro, sou bem capaz de ouvir música... mas lá está, digamos que não estou completamente focado só a ouvir a música.

Que músicos indianos conhece? (risos) Oh diabo! O Ravi Shankar, ... bem, através de ti acabei por conhecer alguns músicos, alguns nomes, mas que agora não te consigo indicar. Tava a ver se me lembrava do sitarista com que nós realmente trabalhámos lá em Goa. O Shotté Ramhat Khan, foi um músico que realmente me impressionou. Muito bom, e uma pessoa realmente elevada. Mas, ... não te consigo assim indicar nomes.

Acha a música de *bollywood* representativa da música indiana? Eu acho que a música de *bollywood* representará uma parte da música indiana mas não se pode dizer que seja representativa. De maneira nenhuma. Representará uma parte da música indiana. Digamos mais popular, mais comercial. Mas a música indiana no meu entender é muito mais do que isso. **Mas foi essa aquela que serviu para representar a música indiana neste disco!? Maioritariamente.** Eu diria que nos temas cantados sim, obviamente, digamos que nos temas instrumentais penso que o caminho não foi assim tão óbvio. **Mas os temas instrumentais não são música indiana, foram temas feitos por portugueses!?** Mas repara, os músicos portugueses podem fazer música indiana como os indianos podem fazer música portuguesa. Acho eu. **Ok.**

Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? Acho que sim. Claramente. **E da música de Goa?** Se o sitar é importante? Diria que não era tão importante como na música indiana mas sim, penso que tem a sua importância. Inclusivamente há uma escola importante em Goa, e lá está, o Shotté é professor lá e tem imensos alunos e acho que sim, tem um peso importante.

Qual o instrumento que escolherias para representar a música indiana? Acho que era mesmo o sitar. **Porquê?** Dá-me a ideia, posso estar enganado. Mas dá-me a ideia que realmente é o instrumento que mais, ... ou seja, por uma questão cultural, por uma questão histórica, realmente é aquele instrumento que nós, digamos sem sabermos muito da música indiana, que nos aparece como o mais utilizado não é? **Há muito tempo que achas que é assim? O que é que te leva a sentir que ao ouvires sitar, isso te possa soar a música indiana?** (silêncio) Isso é uma boa pergunta. Eu penso que a sonoridade do sitar remete-me muito sinceramente para aquele país, para aqueles ambientes, é um bocado uma questão de *feeling*, não te consigo explicar isto, de uma outra forma, mas também vejo muitas vezes, naquilo que vejo na televisão, nos vídeos de música indiana, de concertos de artistas indianos, vejo o sitar presente e com destaque, e concertos que tenho visto cá em Portugal também, de alguns artistas em que o elemento sitar está sempre presente. Lá está, também pode ser uma coincidência, mas quer dizer, acho que já seriam coincidências a mais.

Que outros projectos musicais não indianos conheces que usem ou tenham usado o sitar? Bom, pelos vistos o Terrakota, não é? Quando pensámos no Lisgoa, eu tentei saber, perguntei, quem é que seria a pessoa mais indicada para participar no projecto. E, várias pessoas me disseram que o melhor sitarista, o mais indicado seria o Paulo Sousa (com quem eu estou a falar neste momento), porquê? Porque conseguia as duas vertentes, que era, já tinha sido um músico dum projecto rock/pop, portanto tinha essa sensibilidade, tocava na altura guitarra eléctrica salvo erro, e tinha estado algum tempo na Índia e continuava a dedicar-se ao estudo do sitar. Pronto, lá está, eu depois daquela experiência lá em Goa com o Shotté, percebi que nós não poderíamos trazer uma pessoa que fosse um fundamentalista do sitar, não me interpretes mal, mas alguém que também conseguisse sentir um bocadinho a sonoridade da guitarra e o lado de cá. Não estamos nada arrependidos da escolha, antes pelo contrário, mas realmente não nos surgiram muitas alternativas. Quer dizer, surgiram algumas mas não muitas, o que me leva a pensar que não haja assim tantos projetos em Portugal que utilizem o sitar. Sei que existem mais um ou dois grupos que tocam e que usam o sitar, não te consigo agora dizer o nome. Dá-me a ideia que não sejam projectos que tenham muita visibilidade.

Conhece outros instrumentos indianos? As tablas, aquele, o sarangi. Se calhar devia-me ter preparado melhor para isto. Devia ter feito os trabalhos de casa. Na altura em que estava a preparar o Lisgoa, tomei conhecimento de uma série de instrumentos indianos mas agora

estar a lembrar-me dos nomes é que é mais complicado. **Como é que tomaste conhecimento do sarangi?** Foi através de ti. Tu é que falaste do instrumento. Mas eu quando estivemos lá na Índia, tomei contacto com uma série de outros instrumentos, que no meu entender, penso eu que eram indianos. Não se se podem considerar instrumentos ou não, aquela história que tens aquela tijela de bronze e tens o gongo, que faz aquele som. **Isso são as taças tibetanas.** Pronto. Parece o vento, não é? Aquele assobio.

Reconhece alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa? O mandó não é? acho que tem muito a ver com o fado pá. Acho. Parece que aquela sonoridade tem muitos elementos comuns, pá. **Porquê? O que é que sentes?** Epá, parece que é uma música também um bocadinho mais triste, o balanço da música, percebes? Por exemplo, tu na música indiana, a clássica, tu tens uns tempos completamente diferentes daqueles que são os tempos ocidentais. E o mandó não. O mandó é uma música que podia ser uma música perfeitamente ocidental. Aqueles *timings* com os quais nós nos identificamos melhor. Acho que isso é logo uma grande semelhança. Depois essa questão, aquele lado mais triste, ou seja, não tão pra cima, não tão alegre. É pá isso isso, acho que sim. Já é muito. **Sem dúvida.**

Qual a razão da escolha do sitar neste projecto? Como te disse anteriormente, aquilo que estive na base do projeto, ou seja, aquilo que seria o fio condutor, seria o jogo da guitarra portuguesa com o sitar, portanto, sendo dois instrumentos de cordas que se poderiam complementar. E a ideia de construir o projeto teria esta base. E assim foi, portanto, lá está, ao pensar na Índia e nos instrumentos indianos veio-nos logo à ideia o sitar, não é, e depois o jogo, e há aqui um dado importante que há bocado não referi mas que o Chaínho numa das vezes que estive na Índia, num concerto que deu, deu um concerto com um sitarista. E aí ele ficou com a ideia que as coisas poderiam realmente funcionar.

Na impossibilidade de haver um sitar no projecto, qual seria o instrumento escolhido? Epá, mas isso estás-me a fazer uma pergunta... não sei se haveria projecto. Porque realmente isso era o fio condutor, não é? Se tu não tens um fio condutor equacionas as coisas de outra maneira. É um bocado complicado estar-te a responder a isso agora. Mas era bem capaz de não haver projecto.

A opção para o Lisgoa seria sempre um instrumento de cordas? (silêncio) Pá, eu podia pôr-me aqui um bocado a inventar, mas não acho que seja o intuito da entrevista. Estou

convencido que, nós estávamos muito focados na questão do jogo da guitarra portuguesa com o sitar, e isso teve realmente na base de começarmos a pensar nisto. É pá, se não existisse um instrumento como o sitar, naturalmente que haveria outro instrumento, não é? Porque a cultura indiana é uma cultura... para já tem muito mais tempo que a ocidental, portanto de certeza que havia um instrumento com características semelhantes às do sitar... isto é assim uma pergunta um bocado... **Então deixa-me fazer uma espécie de conclusão da ideia que me estás a transmitir: Quando se pensou num projeto a que se deu mais tarde o nome de Lisgoa, pensou-se logo à partida – guitarra mais sitar, independentemente de tudo o resto...** a guitarra e o sitar seria o fio condutor do projeto. Era a partir daí que iriam nascer as composições. E depois o resto seria complementado com outros instrumentos, com vozes, não é? E o objectivo era conseguir-se trabalhar um repertório, original de preferência, ou então pegar em repertório já existente mas no qual a guitarra portuguesa se pudesse encaixar e pudesse ter um papel de destaque. Porque era um disco do António Cháinho.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Esse, no meu entender foi o grande desafio do Lisgoa. Eu penso que nós conseguimos chegar..., ou seja, acredito que se nós... acho que o sitar poderia ter ido mais além no projeto. Lá está ... Estou a falar com o sitarista do projeto (sorriso). E sei que por ti terias ido mais além, não é? Mas também percebo que, o ires mais além, poderia fazer com que o papel do Cháinho ficasse, se calhar um pouco diminuído. O que até poderia não ser mau! O que até poderia não ser mau! Mas acho que era possível ter ido mais além. E quando se compôs o Lisgoa, eu fiquei com esperança que essa linha poderia dar mais frutos. E infelizmente não deu, quer dizer, nós acabámos por ter mais uma composição, um instrumental interessante, que é o “Alísios”, é pá mas acho que é curto. Penso que se poderia ter trabalhado mais e melhor no aspecto da composição. Muito sinceramente. E acho que este trabalho poderia ter ido mais além e poderia ter sido mais bem sucedido se tivesse havido esse trabalho e pronto, uma escolha de repertório um bocadinho diferente. Mas também acho que dadas as circunstâncias e aquilo pelo qual nós passámos, que conseguimos chegar a um resultado final muito interessante. Porque eu a certa altura, achei que, questioneei muitas vezes o que é que isto iria dar. Mas depois já era tanto tempo e investimento colocado no projeto e desgaste, que tinha que se conseguir.

Acha que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? Não, não acho que tenha tido o seu espaço merecido. Não acho. Podia e devia ter tido mais espaço. **Porquê que não teve?** Bom,

por um lado porque também não é assim tão fácil ligar o sitar com a guitarra portuguesa. Aquilo que aparentemente poderia parecer simples, não é. E veio-se a provar que não era. Porque a música indiana é realmente uma música, digamos a clássica, é realmente muito diferente da nossa. E também penso que o Chaínho sendo um músico de espírito aberto e com vontade de novas experiências, é pá também tem uma cultura musical de há muito anos, e também não é fácil para ele, aliás isso notou-se claramente na nossa ida a Goa. Portanto eu acho que é isso que explica essencialmente, o facto do sitar não ter tido um protagonismo maior. **E no espectáculo?** Eu em relação ao espectáculo acho que a coisa ficou mais equilibrada. Por um lado porque nós acabámos por incluir em certos espectáculos, um tema de sitar. Portanto que era um tema que funcionava bem, e que o público gostava. Era um momento digamos, calmo, mas todo o espectáculo também era relativamente nesse registo. E depois o facto de, o elemento visual que é o sitar e a própria maneira como tu te apresentavas com as tuas vestes, acho que fazia sobressair, portanto digamos que, ao vivo a situação estava mais equilibrada do que esteve no disco. Embora também lá está, nós não íamos estar a fazer ao vivo, temas que fossem completamente diferentes do disco, porque estávamos a apresentar o disco. Portanto, ou seja, aquilo que veio mal de trás, de certa maneira acho que foi minorado.

Em que escaparate procuraria o disco “Lisgoa”? *World music*, claramente. **Considera-o um projecto “world Music”?** Sim, considero. **Porquê?** Claramente porque é música do mundo, quer dizer (risos). Tem o fado, **e o que é música do mundo?** Boa pergunta, música do mundo é tudo. Mas quer dizer, não é um disco de fado, não é um disco de música indiana, se bem que, vamos lá a ver: cá em Portugal não me faria confusão ir a uma Fnac e ver, na música indiana, se fosse o caso, se esse disco lá estivesse. Mas acho que é música do mundo porque é uma fusão de duas culturas, não é? E bem sucedido ou não tão bem sucedido, mas está lá, junta instrumentos que por norma não se juntam no mesmo projecto, cantares também diferentes, o konkani, o português, o indiano, e se existe um disco de *world music*, e se a *world music* pode ser uma fusão de estilos diferentes, o Lisgoa sem dúvida que é. Portanto aí não tenho muitas dúvidas em relação a isso. Também não tens assim tantas classificações de música como isso. Portanto isto não é um disco *pop*, não é um disco *rock*, não é um disco de fado, não é um disco de música clássica, quer dizer também não tens assim tantas alternativas como isso. **Ok. Muito obrigado.**

Entrevista a Carlos Barreto Xavier

Realizada em 03-05-2012

Função Produtor

Naturalidade Margão, Goa

Tempo de experiência profissional 18 anos

Está neste projeto desde o seu início? Sim

Que motivos levaram à escolha deste tema? (Lisgoa) Os motivos? **Para se escolher esta temática.** Tem a ver com uma sequência, de um conjunto de países e culturas que o António Chaínho na sua carreira tem vindo a aflorar. Ele tinha feito há pouco tempo um disco que abordava uma linguagem muito relacionada com a América do Sul, mais especificamente com o Brasil, e entretanto como havia um conhecimento prévio, portanto, eu tinha já trabalhado com o António Chaínho, ele sabia que eu era goês, já tínhamos trabalhado noutros contextos, o manager sugeriu-me que tentássemos pensar numa abordagem à Índia, no sentido de, de criar uma aproximação entre culturas, tentar criar uma parceria entre várias linguagens, mas inicialmente não havia o título “Lisgoa”, havia o projecto dum disco, que por acaso, como conclusão do trabalho acabou no “Lisgoa” em si, salientando mais a parte de Goa do que o resto da Índia.

Acha que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? Sim. Acho que a música goesa, em primeiro lugar tem alguma influência, portanto, dos portugueses, que estiveram lá durante muito tempo, e é uma música polifónica em que a estrutura harmónica é uma estrutura muito semelhante à música europeia. A música do resto da Índia é uma música que tem características muito próprias de cada um dos distritos onde está inserida, em que está muito ligada ao fenómeno religioso, não é? Ao fenómeno espiritual. A música goesa conta mais o dia-a-dia, o quotidiano das pessoas, as tradições, mas não tem essa componente religiosa tão profunda como tem a música do resto da Índia. Se calhar é uma música mais superficial, em relação ao resto da música indiana, não é? Quando falamos de música indiana, porque a música goesa também é música indiana, mas estou a falar no sentido daquilo que as pessoas pensam, ou quando falam da música clássica indiana pensam no canto, no sitar, na música hindustânica. É diferente da música de Goa. A música goesa é uma música mais *pop*, por assim dizer, dentro da imensidão da Índia.

Porque se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Isso tem a ver com um conjunto de viagens que fizemos dentro da Índia, e também com uma abordagem que houve previamente, um contacto que foi previamente estabelecido com a Embaixada da Índia. A Embaixada da Índia, antes de nos termos deslocado à Índia, cedeu-nos um DVD ou dois DVDs com 400 canções indianas. E dentro dessas 400 canções que eu tive que fazer a audição, havia temas que duravam 17 minutos, 20 minutos, raras também muito longas, e canções em hindi com estilo muito particular, muito impenetrável, no sentido de poder adicionar a linguagem da guitarra portuguesa, as questões da tonalidade, em que modos são tocados os fados ou em que graus são tocados os fados, habitualmente e as guitarradas do António Cháinho. Aquelas canções, ou pelos melismas, ou pelo tom em que eram compostas, pelo padrão que era utilizado na tâmara, no sentido de criar um pedal contínuo, condicionavam muito o repertório, e ao mesmo tempo, tornavam-se um bocadinho impenetráveis ou pouco inteligíveis para um público português que era em primeiro lugar, o público alvo dos concertos do António Cháinho, ou seja, ele tem um conjunto de pessoas que o acompanham ao longo do tempo, que estão habituados a ouvir o formato canção, e o formato guitarrada, e de repente dar-lhes peças de 15 minutos ou 20 minutos, ou com um bordão contínuo quase Pink Floyd, daria uma miscelânea um bocadinho estranha para a idade em que ele está neste momento, no percurso da sua carreira. Claro está que seria uma coisa muito interessante, mas não foi uma opção também com a editora, (não) explorar esses caminhos. Então nesse sentido, deixámos logo de lado um conjunto grande de canções que não deixavam de ser canções extremamente interessantes, mas também pela dificuldade da linguagem, da interpretação, de um código, não tínhamos pessoas para interpretar aquilo ao vivo em Portugal, isso tinha um outro lado que era, como é que íamos fazer a *performance* do espectáculo, não é? Que estava gravado, optámos por ir buscar canções de *bollywood* na sequência do que tinha dito anteriormente. Nós fizemos uma viagem à Índia, contactámos com alguns produtores de *bollywood* em Bombaim, que nos mostraram um conjunto de canções que eles estavam a produzir naquele momento, outras que já tinham sido produzidas, e que conseguimos vislumbrar ali uma hipótese de criar uma aproximação a um projecto talvez um bocadinho mais comercial no sentido de mais audível, e assim tentar estabelecer essa fusão da linguagem de *bollywood*, de canções com formato de filme, que alguns já passaram cá em Portugal, outros não, mas que também teriam alguma aceitação se o projeto fosse replicado na Índia, ou seja, houve aqui também uma perspectiva comercial, no sentido da possível venda futura de espectáculos, na concepção do repertório. **Já que o disco veio depois a chamar-se “Lisgoa”, eu reparo no seguinte pormenor: há duas músicas goesas**

no disco e salvo erro, quatro músicas de *bollywood*. Porquê que não aparecem mais músicas goesas, em detrimento das músicas de *bollywood*? É uma questão interessante. A opção dessas duas músicas goesas, que foram no fundo dois mandós, que é uma composição dum estilo tradicional de Goa, têm a ver, em primeiro lugar com uma opção que foi a seguinte: o António Chaínho já tinha conhecido previamente uma cantora de Goa que é a Sónia Sirshat que é um expoente, portanto um novo talento de Goa, no que toca a reprodução de canções, mandó, e também tem alguma incursão no fado. Portanto havia aqui uma facilidade, uma conexão relativamente fácil no sentido de entrarmos dentro de Goa, no sentido de ter acesso aos músicos locais e a outros ... (interrupção por telefonema), tal como estávamos a dizer, na selecção dos dois temas, e na lógica das canções de *bollywood*, houve um nome que foi ventilado em Goa, que foi um compositor famoso dentro da música popular, *pop* e até *rock* de Goa, mas que é muito conhecido na Índia, chamado Remo Fernandes. E o Remo Fernandes é muito conhecido na Índia, um compositor de mandós e doutros estilos musicais, é um nome muito bem aceite também na comunidade cosmopolita de Bombaim e de Delhi. E nesse sentido também abria portas, a outros músicos e a outras possibilidades de concertos. Portanto, nós conhecemos o Remo lá, eu já o conhecia de nome, portanto, foi uma pessoa muito simpática e cedeu-nos graciosamente para o álbum, um tema que ele tinha composto que é muito conhecido em Goa que é o “*Panch Vorsam*”, e o “*Adeus*” é um outro mandó, que é um mandó no fundo, patrocinado pelos católicos brâmanes, ou seja, **é um tema de despedida**, é um tema de despedida, tradicional mas patrocinado pelos católicos brâmanes, não pelos hindus, que se cantam em todas as casas católicas, a duas vozes, portanto é no fundo é um hino, intemporal, no fundo é universal, portanto toda a gente tem que conhecer aquele mandó. Portanto é extremamente representativo da cultura goesa, principalmente da cultura católica goesa. E quando eu falo da cultura católica goesa, tem a ver um bocado com a presença dos portugueses em Goa. Nesse sentido há aqui uma conexão com uma certa portugalidade dentro desse mandó. E essa foi a opção da escolha. Porquê que não escolhemos mais canções de Goa? Porque nós tentámos aqui em Lisboa, uma parceria com a Casa de Goa, com o grupo Ekvat e com a sua direcção, que manifestaram o seu interesse em trabalhar com proximidade. Mas essa parceria, por vários motivos imponderáveis não se efetivou, ou seja, houve uma certa altura que, deu-nos a nítida sensação que eles não estavam efetivamente muito interessados em ceder repertório pelo facto de não terem sido convidados a participar no disco. Portanto estava quase implícito, nas reuniões que tivemos, que só haveria no fundo uma cedência de repertório mais estrito de Goa, se houvesse uma participação deles. Pronto, e como eu achei que isso seria uma forma indirecta

de chantagem, acho que era indirecta porque era uma condicionante muito forte, no sentido em que implicava outro tipo de gestão de recursos de produção, de locação de meios, de financiamentos, etc, etc, optámos por não o fazer. Portanto, e nesse sentido só utilizámos duas canções de Goa e foi esse o motivo.

Conhece a música indiana? Pouca. **E dessa pouca costuma ouvir?** Poucas vezes. Ouvia mais música indiana quando era novo. Pelo facto de ter nascido em Goa, e os meus pais terem muitos discos, pronto e foi na altura em que tive acesso ao Ravi Shankar e a outros tablistas etc. Mas quando eu falo em pouca, tempo a ver um bocado com esta questão da construção das *playlists* que as pessoas vão fazendo ao longo da vida, ou seja, nós vamos ouvindo as coisas e vamos armazenando em gavetas, na nossa cabeça determinados assuntos, ou seja, quando chegamos ao carro ou quando estamos em momentos de isolamento, quase sempre vamos buscar a música que nos conforta naquele momento para não o levarmos a sério. Pronto, e se é para descontraírmolos não vamos pôr música indiana, porque não era valorizar a música indiana. Quando ouço música indiana é porque estou muito concentrado para ouvir especificamente ou os instrumentos, ou o canto, ou os melismas, ou como é que é executado, qual é a ideia que eu posso tirar dessa música indiana, mas não ouço com mero objectivo de fruição, ou de me acompanhar no quotidiano, ou só porque abro um incenso e então vou pôr música indiana. Não. **O que sentes ao ouvi-la?** Nada. (sorrisos) **Mesmo sendo nascido no sub-continente indiano,** é assim, eu até podia ser alentejano e não sentir nada com o Cante Alentejano. **Claro** a questão quando eu digo que não sinto, não me sinto emocionado, não desato a chorar por ouvir música indiana e por eles tocarem tão bem. Realmente eles tocam todos muito bem, mas se tu ouvires Bach, uma fuga ou um concerto de cravo ou o que quer que seja, o virtuosismo também está lá, o talento também está, a genialidade também está lá, e também se calhar até a própria espiritualidade está nesses compositores que eram tão talentosos e geniais como os músicos indianos. Não considero a música indiana, a suprasuma **da espiritualidade**, da espiritualidade e da música do mundo, ou do génio ou do talento. **Quando te pergunto o que sentes não me estou a referir propriamente a sentimentos ligados à espiritualidade. Que tipo de imagens que te leva a ter.** Repara, não é o facto de eu ter nascido lá, de eu ter nascido em Goa, e relativamente, frequentemente me desloco lá, não é a música indiana que me desperta essa sensação da emoção, mas são as imagens que eu tenho, ou aquelas que a música indiana me faz ir buscar à minha cultura ancestral, ou seja, quando tu não tens nada na tua cabeça, a tua cabeça está predisposta para aceitar uma nova linguagem, tu não consegues fazer uma associação, uma

parceria de imagens, portanto crias algo de novo dentro da tua cabeça, uma nova imagem porque tu não tens lá nada dentro para teres um termo de comparação. Quando tu já passaste por um conjunto de vivências que estão realmente já solidificadas em ti, quando tu ouves uma música que te remete para aquilo, automaticamente essas imagens vão aparecer em primeiro lugar. É nesse sentido que digo que não sinto nada. Porque não é a música que me faz sentir alguma coisa mas são aquelas imagens que me vão transmitir uma nostalgia ou outra coisa qualquer, mas também se pensar nelas também me transmitem a mesma coisa sem ter música indiana. Portanto desperta-me, sentimentos e emoções já vividos. Naturalmente, é lógico que quando agora estive na Índia, claro que ouvi coisas novas, e com imagens em tempo real, que me despertaram outras coisas. Portanto no caso do sul da Índia, quando trabalhámos com aquele músico que tocava aquele violino ao estilo carnático, e que era um músico excelente e claro está que aquele momento, ainda por cima foi registado num quarto de hotel, quando ouço música carnática lembro-me do quarto de hotel. Porquê? Porque embora tenha uma dimensão espiritual, mas efectivamente aquele momento musical foi tão forte, tão forte, que a imagem ficou fotografada também. É um bocado como quando tu tens um acidente e ficas em estado de choque, tu ficas com uma imagem fixa daquele momento, parece que faz “freeze”, e esse choque emocional também acontece com a música. Que é quando tu gosta muito duma música ou qualquer coisa, tu ficas em choque emocional. E então ficas com uma imagem daquele momento, por mais que tu queiras desconstruir aquilo está lá sempre. É o que é o ponto inicial que lá está. Claro, depois podes fazer terapia, mas eu não preciso de fazer terapia em relação à música, neste momento. Acho eu.

Que músicos indianos conhece? Olha, conheço poucos. Tenho alguma dificuldade em memorizar nomes, em nomear nomes, basicamente tenho coisas de trabalho a nível de percussão, das tablas, e doutros os instrumentos incluindo o sitar, e como te disse, do violino carnático. Não sou a pessoa certa no sentido de ter uma grande dimensão cultural sobre música clássica indiana e ter um conjunto de nomes catalogados, não tenho essa base de dados. Penso que um dia, poderei ter, mas não já, não já.

Acha a música de Bollywood representativa da música indiana? Por uma forma sim, por outra não, ou seja, começando pela não, e depois pela sim. A não, claro está que a música de *bollywood* é uma redução da música indiana. A representação da música indiana tem a ver com um conjunto de distritos não é? Em que ela está fortemente expressa com os seus constrangimentos e com as suas virtudes. Não é necessariamente a música mais comercial ou

a música mais comercializável neste momento. Ou seja, há uma rutura neste momento, da sociedade indiana, que tem a ver um bocado com a americanização da sociedade indiana não é? A entrada dos *Macdonalds*, a entrada da *Levis*, a entrada da *internet*, da globalização, veio fazer para bem e para mal, àquela sociedade, dar uma evolução, que ao mesmo tempo que cria uma separação com o passado. Ou seja, em Portugal, aconteceu o mesmo no pós 25 de Abril, que foi uma tentativa que agora é natural, de quase uma dissociação do estado com a igreja e das pessoas com a igreja, ou seja, neste momento parece que é foleiro ser religioso. Em Portugal existe uma minoria que é assumida, embora muita gente o seja mas não o diz porque tem vergonha, ou porque tem medo de ser gozado ou porque se criou esse estereótipo que não é *in* ser católico ou é foleiro, ou ter uma crença é uma coisa banal. Banal no sentido em que é saloia. Na Índia está a acontecer o mesmo em relação à sua música tradicional, que é, com esta nova geração da *internet*, com esta nova geração que liga mais a aspectos comerciais, que não tinha acesso a esse conhecimento, a esses bens materiais, possivelmente a linha fácil à realização pessoal, etc, etc, era uma geração em que os pais eram muito mais espirituais, mais sofridos, mais ligados à família do que eles agora, portanto essa geração não considera essa música ancestral neste momento, como sendo algo de valioso. O que faz com que as rádios, as próprias rádios, numa tendência de aproximação aos novos mercados tenham um processo de exploração comercial de *bollywood*. E aí é que aparece *bollywood*. Para bem e para o mal. Para o bem no sentido duma evolução e para o mal no sentido da desconstrução duma cultura que estava fortemente enraizada e que tem um valor incalculável, e que neste momento é considerada quase, pelo jovens, como algo do passado, algo que é *nonsense* e que não tem interesse ou até têm vergonha de a reproduzir. Mas nós também em Portugal passámos por isso. Vês pouca gente a dizer que gosta do Malhão Malhão, ou que gosta da Chula e acham que tocar num rancho folclórico é ser foleiro. Mas é a nossa cultura, não é? **Não achas que de certa forma pelos diferentes estados da Índia terem a sua própria música, *bollywood* significar uma espécie de mínimo múltiplo comum, uma música que agrada a todos, pondo de parte qualquer tipo de sentimento regionalista e dessa forma eleger *bollywood* como o representante reunindo consensos. Achas que isto faz sentido para ti?** É assim, faz tanto sentido como para Portugal a TVI fará sentido. Não é? A TVI é o expoente máximo da incultura, da pouca competência, da divulgação do sonho do corpo perfeito, da mulher perfeita, do rapaz bonito, e a SIC também começou com isso. Quando a SIC arrancou, as novas televisões privadas em Portugal trouxeram, até trouxeram o macaco Adriano para dentro do écran. Não é? Portanto, o João Baião falava com um macaco ao vivo e as pessoas gostavam muito e apareciam as primeiras miúdas despidas na televisão.

De tal maneira que a TVI que era uma televisão católica, rapidamente vendeu a sua parte católica, toda a sua estrutura acionista para o capital privado, e tu vês a desgraça que é, ou seja, o que é que acontece? O *bollywood* é mais interessante que a TVI. Pronto tem história, *bollywood* tem história, a TVI não tem história e duvido que venha a ter. O que acontece é que *bollywood* começou por utilizar os temas da literatura indiana, pronto, e transformá-los em algo épico, com filmes épicos, e tem uma estreia enorme e um passado enorme, extremamente reconhecido, mas rapidamente evoluiu para um fenómeno que é o fenómeno da telenovela que se vende no Brasil, e da telenovela portuguesa, não é? que é o rapaz rico que casa com a mulher pobre e vice-versa, e tudo se centra à volta do casamento, só que a diferença é que ali é entre castas. Da casta superior com a casta inferior. Depois é tudo um grande musical encenado, e cada vez mais com uma aproximação à cultura ocidental, que é nesse sentido a tal destruição por aproximação, que é os ritmos. Até já tens músicas de *hip-hop* em *bollywood*, portanto, é a importação da cultura americana a todo o custo, que cria no fundo, um produto novo. Nesse intuito tem interesse não é, tem muito interesse porque existe ali uma fusão. Por mais que gostemos ou não, uma fusão do sitar com *hip-hop*, uma fusão do canto clássico indiano, nalgumas canções está metido com *hip-hop*, e quem diz *hip-hop* diz outros géneros musicais, o *rap* etc, etc. Mas, isso é interessante, e as novas populações adoram, os novos miúdos adoram, nas escolas secundárias, nos telemóveis e a geração dos telemóveis, não é? Portanto, rapidamente as músicas de *bollywood* passam para os operadores telefónicos e dos operadores passam para as pessoas, no dia-a-dia, portanto, e os operadores não estão interessados em ir buscar ao passado porque o passado não dá dinheiro. E ao não dar dinheiro não existe. E é um bocado infelizmente aquela crença que estas novas gerações têm que é, aquilo que não se fala na *internet* não existe. Se não aparece lá fotografia, se não aparece no *Google*, se eu não conheço, não ouvi falar, se não aparece no *Twitter* se não aparece no *Facebook* não existe. Portanto a Índia está a ter este problema numa forma muito grande, porque a Índia tem um bilião de pessoas e tem uma quantidade de jovens enorme, não é? Com uma nova cultura e que são a maioria, não é? E como são a maioria... e a cultura ancestral é uma cultura que está neste momento a ser vulgarizada no sentido de não ser atribuído o valor que ela tem, não é? E penso que é isso que acontece.

Achas o sitar um instrumento importante na música indiana? Na música indiana sim. Claro que sim. Ainda por cima é o instrumento mais comercial a nível da imagem da exportação da Índia, não é? Quando nós pensamos em Portugal, uma imagem de Portugal, um Instituto Camões, o ICEP, aparece sempre uma guitarra portuguesa. Há sempre um ícone,

duma marca, ou de um instrumento. Bem, vá lá que não aparece uma chouriça, ou uma morcela, **já não é mau**. Já não é mau mas podia aparecer, não é? Mas, ...e porque não? E porque não? E então, a exportação do sonho indiano, da marca indiana, tem o sitar e as tablas, mais o sitar, como a sua imagem de marca. E o som associado a qualquer evento, duma embaixada, duma recepção, uma publicidade institucional, da Índia, uma companhia de aviões, etc, etc, aparece sempre o som do sitar como a imagem associada ao “*logo*” Índia “*incredible Índia*” sim, sim, é isso e o turbante, e o elefante. A Índia tem essa vantagem, tem o turbante, tem o elefante, tem o sitar. Nós cá se calhar temos a chouriça, o pastel de nata e a guitarra portuguesa. **E a Torre de Belém** e a Torre de Belém. **E achas o sitar um instrumento importante na música de Goa?** Na música de Goa não acho que seja importante. **Não existe na música de Goa?** Na música de Goa original, o sitar não existe, ou seja, o que aconteceu foi, como a Índia tem grandes fluxos migratórios, e Goa até há pouco tempo, até à invasão indiana, da União Indiana, era um bastião português. Um bastião português com alguma relutância a aceitar novas incursões externas, a algo que era do domínio de Portugal, duma colónia portuguesa. Havia ali uma, por isso é que ainda em Goa há muitas casas de fado, e há restaurantes que têm noites de fado, e os goeses antigos, quando digo os goeses antigos, que ainda vivem, e que assistiram a essa questão da invasão indiana e que se consideram ainda portugueses, portanto, são pessoas que têm um enorme património cultural a nível de literatura portuguesa e da música portuguesa tradicional, e do fado, etc, etc. Portanto eram pessoas resistentes à cultura indiana. Esses goeses não se consideram indianos, consideram-se portugueses, no fundo um goês é um híbrido que não tem pátria, não é? Não é indiano, não é português, é um goês. Portanto é um bocado, é diferente do timorense. Percebes? Timor tem alma pátria que é Timor. Em Goa não é. Portanto é um ser híbrido. Que quando está na Índia, fora de Goa, não se considera indiano, mas quando está em Portugal, se calhar também não se considera português. Então o que é que ele é? É assim algo,... eu próprio sinto isso muitas vezes. Que é, quando estou na Índia, quando estou em Goa, olho para o resto da Índia e não me considero indiano porque não me revejo, ... também quando estou em Portugal, muitas vezes não me revejo com os portugueses, com estes portugueses, mas eu tenho nacionalidade portuguesa embora tenha naturalidade goesa, não é? **Achas que Goa pode ser uma colónia indiana? Agora estou a ser um pouco até perverso na pergunta que te estou a fazer.** Se agora é uma colónia indiana? **ou se poderá vir a ser?** Eu acho que sim. **Mais do que um estado indiano.** Eu acho que Goa já é uma colónia indiana, já não é a Goa que eu conheci, mas também o Algarve é uma colónia dos construtores. O Algarve de agora é Portugal, não sei o que é? Não sei do que aquilo é

representante. De Portugal? Aquilo é um negócio, um *business*, Goa está-se a transformar num local de salvação de várias empresas indianas, e de todos os empregados da Índia. Porquê? Porque como tem um potencial enorme a nível de construção, devido ao turismo, que é o problema do Algarve. Portanto Goa, representa o Algarve talvez dos anos setenta. Neste momento. Que é um potencial enorme, que agora as pessoas agora descobriram, e portanto aquilo vai dar muito dinheiro. E como vai dar muito dinheiro, toda a gente está interessada, há um grande desenvolvimento a nível de imobiliário, construção, de condomínios, etc, etc. Isso obriga a importar mão de obra barata e desesperada, que geralmente vêm do norte da Índia, do estado do Bihar, e o que acontece é que essas pessoas trazem novas formas de vida, trazem a sua cultura, para dentro do distrito de Goa, e que cria uma fusão, ou seja, e dentro dessa fusão existe uma descaracterização do produto original para dar origem a um novo produto, que mais tarde ou mais cedo temos que avaliar se é melhor ou se é pior. Agora o que neste momento está a acontecer é uma colonização forçada, porquê? Porque pelo facto resultante da invasão indiana, o parlamento goês é um parlamento que está dependente do parlamento indiano, e então os ministros são ministros que estão em pleno contacto com Delhi e que querem no fundo estar bem vistos. É um bocado como o Governador Civil, o representante do governo local, não é? No fundo é um emissário do governo central. E ao ser emissário do governo central, portanto está sob a tutela desse governo central e a aplicar as políticas do governo central. Sem observar as características específicas daquela região e principalmente o que é que é manter uma identidade cultural ou não. Não existe essa cultura de manutenção da identidade e depois ainda têm outro lado que é o seguinte: como em Portugal tentaram banir, após o 25 de Abril, a cultura católica, tirando todos os cruxifixos das escolas primárias, todos os sinais, despromovendo os lugares da hierarquia nas representações oficiais do estado da igreja, como temos vindo a assistir. Os lugares da igreja têm vindo a decair na hierarquia da organização dum evento do estado. Em Goa tem acontecido o mesmo, que é, há uma tentativa forçada de impôr o hinduísmo e as pessoas ligadas à religião hindu, em todos os cargos do estado, dentro de Goa. Nas câmaras, nas finanças, no que quer que seja, em universidades, escolas, etc, tirando de lá os cristãos, ou seja, qual é a tentativa? É no fundo, aniquilar com uma cultura que existia, prévia, e voltar a uma cultura ancestral, que é aquela que havia antes da invasão dos portugueses em 1500. Da cristianização. Portanto, cá se fazem, cá se paga. No caso do Tibet é diferente, é uma invasão forçada onde não havia previamente o oposto. Pronto. **Agora nesta última vez que lá estiveste, ou na tua experiência nas tuas visitas a Goa. Tens assistido a um maior número de sitares ou de sitaristas no território goês?** Sim, principalmente porque existe

uma academia que é a *Kala Academy*, que tem uma grande escola de sitar e de tablas e de canto clássico indiano, e então, daí tem havido uma frequência enorme, porque as pessoas, pronto, os goeses têm aderido porque os goeses são extremamente musicais, por natureza, é uma questão genética. Na minha família todos cantam, todos harmonizam, ou seja, quando cantamos uma canção, naturalmente alguém faz uma segunda voz ou uma terceira voz. Não te consigo explicar porquê que isso acontece. É uma coisa que é cultural, porque eu sempre ouvi isto desde criança. Sempre ouvi a minha mãe a cantar a vozes, eu cantei a vozes, o meu avô sempre cantava a vozes, portanto todos cantavam. **Será da bebinca?** Da bebinca não, a bebinca é um doce. (risos) **Podia ser uma coisa de alimento** não, não me parece, não me parece nada. Possivelmente até poderá ter a ver com um fenómeno religioso português, ou seja, nós nas nossas canções, que se cantam na missa, tradicionais, antigas, fora os salmos e aquelas coisas todas, portanto a maior parte das pessoas tentam naturalmente harmonizar. **A música polifónica foi introduzida em Goa durante a cristianização.** Sim, sim, e a questão é que nós em Portugal desafinamos e os goeses afinam mesmo, ou seja, cá em Portugal é uma desgraça, as pessoas cantam, desafinam quando harmonizam, naturalmente, e geralmente não têm pulsação regular. Por isso é que num concerto, quando tu vês alguém a bater palmas, a maioria do público está fora de tempo em relação ao artista. Porque não consegue bater a tempo, não conseguem sentir a pulsação regular. Isto é incrível, mas é giríssimo de ser analisado. Os goeses têm o lado oposto. São pessoas que têm intuitivamente uma excelente pulsação, um bom sentido de estrutura e um bom sentido de harmonização. E nesse sentido, aderem facilmente a outras linguagens musicais. E quando foi introduzido o sitar duma forma mais seguida e abriram novas lojas de instrumentos musicais e também foi mais divulgado através dos hotéis, a cultura indiana, portanto os hotéis para turistas, etc, não só a cultura goesa como a cultura indiana, o sitar foi um instrumento que ganhou uma preponderância muito maior na vida dos goeses.

Qual o instrumento que escolheria para representar a música indiana? Escolheria o sitar. **Porquê?** Porque é um instrumento extremamente emocional, não é? Mas isso é uma escolha egoísta. Porquê? Porque como eu já vivi esse lado emocional da Índia, a Índia tem um fascínio que se passares lá 15 dias, mais do que 15 dias dá-te a sensação que já não queres voltar. Pronto, comesças a olhar a cultura ocidental de uma forma tão distante que tu comesças a iniciar o processo de compreensão da espiritualidade daquele povo. E isso começa-te a agradar, ou seja, é uma cultura que se entranha na pessoa. Se a pessoa fica lá mais de três semanas começa a olhar para o ocidente com um certo desprezo. Desprezo pelo lado

materialista que o ocidente tem. Portanto, tem esse lado, essa componente emocional, e essa componente emocional também é-te dada pelos cheiros, pelos aromas, pela música, pelas cores, há um conjunto de variados *inputs*, que te somam, ou que te criam uma emoção única que é muito forte. E quando tu te recordas dessa emoção que é muito forte, quando tu falas da Índia com nostalgia se já lá estiveste, o som é algo que é muito presente. Mais se calhar até o som da *tampura* do que o som do *sitar*. Mas o *sitar* no fundo, a *tampura* não serve para ... a *tampura* não é um instrumento melódico, não tem essa intenção, nem serve para isso. O *sitar* no fundo é que irá ser o expoente dessa emoção, das melismas que tu podes executar com ele.

Que outros projetos musicais não indianos, portugueses, conheces que usam ou tenham usado o *sitar*? Alguns músicos dos Blasted Mechanism trabalham com *sitar*. Trabalham e aliás, fora o facto de tocarem, alguns, trabalham mais a nível de representação até a nível de venda de instrumentos cá em Portugal. Eles trabalham nessa área e há muitos músicos que utilizam o *sitar* como, no fundo, um instrumento de plástico para somar a um projeto de DJ, ou seja, numa construção, numa sobreposição de vários *loops*, por vezes dá jeito ter uns *samples* de *sitar*, de *sitar* no sentido melódico, mas não no sentido duma estrutura duma raga, ou o que quer que seja, para introduzir dentro duma fusão. Tal como o Nitin Sawhney também utiliza, percebes? Várias culturas, depois soma alguns *samples* de algumas frases musicais. Quem diz *sitar* diz, doutros instrumentos. Em Portugal também há muitos músicos ligados à parte duma componente mais emocional, mais terapêutica, mais tântrica, que utilizam o *sitar* em centros de terapias, entre os quais, tu. (sorrisos) Esses músicos também promovem, no fundo, também uma maior divulgação do *sitar* em Portugal. É um instrumento muito pouco divulgado, e muito menos no interior do país. Embora neste momento, as câmaras municipais que detêm teatros municipais, e têm um bom orçamento para produção de uma boa agenda cultural, tenham cada vez mais, trazido muitos concertos muito interessantes, não só de música indiana mas de outros géneros musicais, que não passam só por Lisboa ou pelo Porto. Por vezes é uma redução, pensarmos que o que se passa em Lisboa e no Porto, é representativo de Portugal, **do resto do país**. Aliás tu próprio estiveste salvo erro, num evento nos Açores ou na Madeira, **nos Açores**, pronto nos Açores, e no entanto esse evento teve uma grande representatividade lá, mas possivelmente não houve um *link*, para o resto do continente, no sentido de, o mesmo interesse não tenha sido associado noutras capitais de distrito, etc, etc.

Conhece outros instrumentos indianos, para lá do sitar e da tabla? A tampura, tenho aquele instrumento muito giro que também se usa na Turquia, parecido com um oboé, que agora não me recorda o nome, **o shennai**, sim o Shennai, tenho esse, como te disse, tenho uma enorme dificuldade com os nomes. Mas não tenho vergonha disso (risos). Entretanto tenho algumas percussões que trouxe, que às vezes utilizo em gravações, pronto, e geralmente quando preciso de saber como é que se toca, vou ao *Youtube*, ver como é que esses músicos as tocam. Para perceber se é possível executar e qual é que é a função que elas têm. Depois tenho mais alguns instrumentos digitais que “samplam” instrumentos indianos. Mas isso já são aproximações ao real.

Reconheces alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa? Há uma forte ligação do fado ao mandó, nas entoações. E também existe do fado com a música muçulmana. E também existe do fado com as mornas de Cabo Verde e com as modinhas brasileiras. Onde é que aquilo vem e por onde é que passa, pronto, com certeza que através de mar que tem havido essa divulgação ao longo do tempo, e de passagens de influências. Agora a mim parece-me que a música goesa é a música, no fundo, da Índia, mais perto da música portuguesa. A nível de influências, a todos os níveis. Tanto a nível harmónico como a nível melódico, e até a nível rítmico. Da forma como eles executam, como tocam, os padrões, os bordões, os *ostinatos*... Claro que é aquilo que nós consideramos neste momento *old school* não é? A velha escola porque também, não nos podemos esquecer que desde a invasão indiana, que Portugal desinvestiu completamente na manutenção da cultura portuguesa em Goa. E ao ter desinvestido dessa manutenção a cultura portuguesa em Goa cicatrizou naquela época. Portanto, aquelas pessoas que ainda falam o português, falam o português arcaico.

Podemos dizer que cristalizou? Sim. Cicatrizou mesmo. Por exemplo eles não chamam “hastes” às hastes dos óculos, mas chamam “cangalhas”. Se está frio, eles dizem que está “frialdade”. Etc. Por exemplo eles chamam ao holofote que tu tens fora de casa, eles chamam o “capacete”, ou balde, etc, etc. Portanto há um conjunto de nomes, para mim é uma verdadeira aprendizagem quando lá vou, não é? porque no fundo, estou a aprender um bocado sobre a cultura portuguesa dos anos sessenta e dos anos cinquenta.

Mas achas que o fado pode ter contribuído para o aparecimento do mandó ou vice-versa? Ou algum está na génese do outro? O fado é uma coisa que é do final do século XIX. O mandó também é um género relativamente recente, em Goa. Eu honestamente não fiz uma investigação a nível histórica e etnográfica, ou etnomusicológica para perceber essas migrações. O que tu notas é que efetivamente são pontos em comum. E esses pontos em comum também têm outro lado

que é o lado religioso. O fado tem muito de alguma intenção religiosa no seu pranto, do fado, mas também tem muito de muçulmano. Se tu fores a uma mesquita e ouvires o chamamento que eles fazem nas medinas, sentes ali muitos pontos em comum com os melismas do fado, não é? Portanto, efetivamente existe uma comunicação no fado, com canções se calhar até sefraditas, mas também existe com o género do mandó e com outros géneros como o cante alentejano. Também tem essas influências, não é?

Qual a razão da escolha do sitar neste projeto? A razão inicial foi uma coincidência. Uma coincidência, que foi o facto de em Portugal eu conhecer um percussionista que também tocava tablas, que me disse que conhecia um sitarista que tocava muito bem e que deveria conhecer porque ele estava neste momento a fazer uma divulgação da música indiana em Portugal, e que seria muito interessante eu conhecer. E isso foi um primeiro *link* para o sitar. E depois foi a efetivação do conhecimento e perceber que, como eu queria fazer um disco que trabalhasse um bocado a fusão, eu tinha que ter um músico que tivesse alguma maleabilidade para promover essa fusão. E os músicos ortodoxos não têm realmente maleabilidade para isso. Aquilo que eles querem é ...Eles têm um conceito muito próprio de fusão que é, eu toco a minha parte, tu tocas a tua, depois alguém que misture, depois logo se vê. Mas não altero as minhas linhas melódicas, não quero construir novas linguagens. E esse foi o meu objectivo inicial e também a minha opção por esse músico que és tu. Por ter essa maleabilidade de poder, além de ter a linguagem, o código que era necessário, mas também tinha o outro lado que era a possibilidade de não adular o código mas de tentar criar uma aproximação à cultura europeia, para simplificar a audição do produto final, para quem ouve. Foi esse o objectivo. **Mas o sitar transportava em si alguma representação, ser o sitar e não ser outro instrumento?** Claro. Isso é óbvio. Se eu te disse há bocado quando tu me perguntaste qual seria o instrumento que eu escolheria para representar a Índia, se tu queres fazer uma aproximação, uma chamada de atenção a quem ouve, para um tema na rádio, porque aquilo tem uma fusão com Índia, tens que pôr um sitar, esse é o instrumento mais visível. Repara uma coisa: o acordeão faz parte da música portuguesa mas faz parte da cultura de vários países. Se tu quiseses no Japão, chamar a atenção numa rádio local para uma música portuguesa, ou bem que metes a guitarra portuguesa mas não vais lá com um acordeão, nem com a gaita de foles. Porquê? Porque são instrumentos que também são utilizados noutros países, com mais execução. E o sitar é um instrumento que é realmente representativo da Índia. Embora depois seja transportado para o Paquistão e para outros sítios à volta, para o Afeganistão, etc, etc. Também mesmo assim, talvez no Irão ou no Médio Oriente haja um

raio de extensão do sitar. Com novas linguagens, com novas adaptações, a nível melódico, a nível de ornamentação, etc, etc. Mas é o instrumento primordial para quem quer identificar sem esforço que é indiano.

Na impossibilidade de haver um sitar no projeto, qual seria o instrumento escolhido?

Digamos uma segunda escolha? Eu utilizaria o harmónio. Embora o harmónio seja uma adulteração pelo facto de utilizar uma escala temperada, não é? E ao utilizar uma escala temperada, é uma aceitação da cultura externa na música indiana. Mas eles tocam o harmónium, e já faz parte da cultura deles. **O harmónio foi importado da Europa.** Pois, é pacífico, mas o harmónio não deixa de ser representativo. É interessante, não deixa de ser representativo. **Ele ganhou essa nova representação.** Sim no século XX. E é aí, nesse sentido que eu substituiria pelo harmónium. Primeiro porque é melódico, depois porque é harmónico. Portanto, não é um instrumento que desse, por exemplo o sarangi é um instrumento muito interessante porque tem uma sonoridade fantástica, mas condiciona todas as músicas, um bocado como o sitar também condiciona. Mas o sarangi condiciona mais, porque o espectro, o timbre do sarangi tem menos frequências que o sitar. O sitar a nível de harmónicos é um instrumento mais rico, mais quente. É um instrumento mais envolvente. O sarangi é um instrumento em que as frequências, tem uma sonoridade muito particular, muito peculiar, que é fantástica, tem um *sustain* enorme, uma coisa enorme, mas no entanto, a nível de espectro tem menos frequências. É um instrumento mais agressivo, para quem o ouve. E nesse sentido eu não utilizaria o sarangi.

A opção para o Lisgoa seria sempre um instrumento de cordas? Acabaste de responder

que não. Não seria, quer dizer se fosse o plano B. **Ao optares pelo harmónio...** Não era o desejável. Porque é assim: quando nós fizemos o Lisgoa, o objectivo era criar uma linguagem entre cordas. E mais uma vez o sitar era o instrumento de cordas que daria jeito, e como era melódico podia fazer solos em diálogo com o mestre Chaínho com a guitarra portuguesa, portanto, e houve essa tentativa de aproximação do sitar, no sentido de ir buscar um diálogo melódico e a aproximação das duas linguagens. Portanto, a situação ideal foi aquela que se conseguiu. Foi aquela mesmo que nós queríamos que foi utilizar o sitar, ou seja, se não tivéssemos o sitar havíamos de utilizar como te disse, o harmónio, e aí, o que aconteceria é que todo o código musical iria mudar. Todos os arranjos tinham que mudar. Portanto, seria outro disco. Não conheço porque também não fiz.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Não. Não foi equilibrada porque foi a possível. Foi a possível em primeiro lugar pela especificidade do próprio instrumento, que é um instrumento que é muito utilizado de outra forma que não é aquela que nós utilizámos. É um instrumento predominantemente solista, não um instrumento de acompanhamento, foi um instrumento para aparecer só com algumas frases. Portanto não foi utilizado na mesma proporção. Mas também não era esse o objectivo. O objectivo era criar um novo disco do mestre António Chaínho da guitarra portuguesa que incluía elementos da música indiana no disco. E não era criar uma verdadeira fusão de duas linguagens. Não era, não por ele, mas não era pela editora, ou seja, a editora não queria efetivamente, criar uma verdadeira fusão. Se quisesse uma verdadeira fusão, era um tiro no escuro, não saberia se iria vender ou não o disco. E como o objectivo da editora era meramente comercial, não era cultural ou intelectual, portanto optou por limitar logo à partida, uma construção de um repertório, não é? que era um repertório, lá está, tem a ver com aquilo que conversámos há bocado, que tinha a ver com um público alvo, não fazer uma ruptura com o público alvo que o António Chaínho trazia não é? Por contrário, criar um *upgrade* ao público alvo. E nesse sentido, o sitar é um brinde, que é oferecido dentro da música do António Chaínho. Então como brinde, não é massa, não é? **É um brinde q.b.** É a cereja. É o brinde q.b. não é? Não é a massa que faz parte da consistência do princípio ao fim. Isto em termos metafóricos não é? Não é porque eu não quisesse, não é porque não era possível. Não fazia parte do caderno de encargos do projeto. Quando eu falo do caderno de encargos tem a ver com todos os pressupostos em que a editora apresentou e discutiu comigo e o manager discutiu comigo a construção de todo o projeto de produção e do projeto do disco. **Como seria um disco que fosse pensado e financiado por ti e tu não tivesse qualquer preocupação com um público alvo?** Com o sitar? **Com os instrumentos que estavam disponíveis.** Olha seria o disco que não foi gravado, que tenho aqui registado, ou seja, eu fiz um conjunto de registos na Índia, de abordagens do sitar, com tablas, com a guitarra portuguesa, com a viola, com violino, que a editora não aceitou, ou seja, onde foram criadas novas linguagens, e foi efetivado efetivamente esse *mix* das duas linguagens, no sentido de fundir e criar uma linguagem una, nova. Isso seria o disco ideal. E quando eu mostrei à editora e ao manager eles ficaram com os cabelos em pé que acharam... não compreenderam a linguagem. E ao tu não compreenderes a linguagem, naturalmente a tua primeira reação é a da resistência, e da negação. Aquele risco não é? São pessoas pouco corajosas, portanto naturalmente têm uma enorme aversão ao risco. **Estás-te a referir a quem?** Ao manager e à editora. Claro está que essa coragem também tem a ver um bocado

com uma impreparação cultural. **E qual foi a reação do António Chaínho?** Foi a mesma. Também não tem preparação cultural para isso. Aliás, o António Chaínho infelizmente, faz aquilo que lhe disserem. Desde que ele possa fazer os seus concertos. Se o puzeres a tocar com um músico chinês, para ele também está bem. O que é pena. É pena porque deixa que a editora condicione as suas opções artísticas, não é? E foi por esse motivo que eu quando acabei o disco, depois saí do projeto. Porque não queria ser condicionado por opções artísticas que não concordava. **Nesse projeto ideal de disco que tinhas, estava presente no fundo uma linguagem que mais do que a soma das partes, era...** a construção de uma nova linguagem. Uma nova identidade. Claro, em primeiro lugar tinhas que expôr ao máximo o talento individual de cada músico. Porque, fora a construção de uma nova linguagem, num discurso musical tem que ser demonstrado o talento, portanto a genialidade de cada músico. E para isso tens que criar um conjunto de interações. Quando eu digo interações são algumas *jam sessions*, são algumas coisas mais estruturadas, ouvir o outro lado, ouvir as sugestões do outro lado, os contributos que o outro lado oferece, para poder ser trabalhado em conjunto, não é? Portanto repara, quando tu crias uma nova linguagem, tu estás a fazer uma negociação. E a negociação implica ambas as partes darem, mas abdicarem de alguma coisa. Claro está que não é nenhuma negociação quando tu só abdicas de um dos lados. Neste caso o que aconteceu foi uma abdicação perante a parte representativa da música indiana. Em que maioritariamente é música portuguesa em que a música indiana é utilizada como ornamento. Em alguns casos isso não acontece, existe já uma maior expansão do discurso do sitar, especialmente na música instrumental que aparece no disco, e na construção de alguns inéditos, mas no fundo é sempre algo que é extremamente vigiado. Vigiado no sentido de não ser exagerado de forma a que a guitarra portuguesa não perdesse o protagonismo ou a liderança do processo.

Achas por isso que o sitar não teve o seu espaço merecido no disco? Sim, mas pior do que isso ainda foi as tablas. As tablas teve ainda menos espaço no disco, porque quem misturou o disco foi um músico portuga-inglês **Johnatan Miller!**? Sim, que desconhecia completamente o projeto, e achou por bem, baixar na mistura, o nível das tablas por uma questão de frequências ou de gosto pessoal. E a editora aceitou isso contra a minha vontade. E depois como havia prazos de reprodução do disco, não houve tempo para grandes discussões. Então houve uma decisão pragmática de deixar ir assim, contra a minha vontade. E é uma pena porque a sonoridade que está gravada, efetivamente em estúdio, não é aquela que está reproduzida na mistura do disco. Portanto a mistura do disco é uma reprodução

pobre daquilo que efetivamente está gravado nas pistas, ou seja, a verdadeira fusão ou a verdadeira aproximação a essa fusão que está efetivamente gravada, não está reproduzida no disco porque a mistura não está feita nesse sentido. **Ok. Nos espetáculos que assististe achas que o sitar recuperou algum espaço que possa ter perdido no disco?** Não. Não, porque a reprodução do espetáculo ao vivo é quase a reprodução fiel do conceito do disco. Agora que existe uma maior divulgação do sitar, pelo facto do António Chaínho introduzir o sitar no disco em Portugal, isso é verdade, ou seja, acho que há uma história do sitar em Portugal antes do António Chaínho e depois do Lisgoa. No sentido comercial, a nível da divulgação. Ou seja, embora efetivamente já houvesse um trabalho que não era tão claro a nível de comunicação social, o facto do António Chaínho ter uma máquina comercial de divulgação boa, faz com que todos os concertos e todo o *press release* seja divulgado de uma forma mais sistematizada, e os nomes e os instrumentos são divulgados e ventilados e tornam-se do domínio público, no sentido do senso comum. Portanto nesse sentido, mais do que a execução ao vivo, o nome, a sonoridade no imaginário das pessoas, está mais presente por esse lado, que é um valor que os *media* tem.

Em que escarapate procuraria o disco “Lisgoa”? Possivelmente em discos de fusão. Em discos de fusão embora não seja uma fusão completa. Mas também não o procuraria na *world music*, porque também não considero que seja um disco de *world music*. Porque não foi feito com essa intenção e não tem essa intenção declarada no registo que é audível. No que foi gravado. **O que é que falta no disco, na tua opinião para ser considerado um disco de *world music*?** Acho que falta tudo. E tudo agora era no fundo “baralha e volta a dar”. É como uma casa. Há várias formas de fazer as casas não é? podes fazer uma casa com um projeto. Depois vem o arquiteto da câmara e diz que o licenciamento não pode ser daquela maneira, e que há um modelo que... não liga ao *feng-shui*, que não liga a essas coisas mas que até tem uma quina embicada para um lado, que até dá jeito, e depois constróis uma garagem irregular, e depois no final tens uma coisa que é um híbrido, ou seja, numa situação dessas, se eu fosse o dono do terreno, deitava a casa abaixo. E voltava a construir. Se não construísse naquele terreno, se calhar tinha que ir procurar outro terreno, ou seja, se calhar tinha que haver uma outra editora, com uma outra cultura musical, com uma outra cultura comercial, e que efetivamente estivesse interessada em promover essa aproximação de culturas criando as condições para que isso acontecesse. **Qual é o nome da editora?** Movieplay. **Ok Xavier. Muito obrigado.**

Entrevista a Tiago Oliveira

Realizada em 21-11-2011

Função: Guitarrista

Naturalidade: Lisboa, Portugal

Tempo de experiência profissional: 18 anos

Está neste projecto desde o seu início? Sim

Que motivos levaram à escolha deste tema? (Lisboa) Na minha opinião penso que o Lisboa foi uma fusão, o próprio nome assim o indica não é? Entre a fusão da guitarra portuguesa, neste caso no universo da música do António Cháinho, com canções que foram recolhidas quer em Goa, quer depois cá, mas sobretudo em Goa, com as canções, com o trabalho que se fez em Goa, de seleção do repertório. E depois esse cruzamento com a guitarra portuguesa do António Cháinho. **Mas o que é que pode ter passado pela cabeça, ou do Cháinho ou do seu manager, para decidir, música indiana ou outra coisa?** Eu penso que era uma ideia que, o Cháinho já queria desenvolver há alguns anos. E portanto, foi uma junção feliz de pessoas que trabalharam, que permitiram, também de outras influências, no caso produtor, no meu caso específico, também de outras influências que vieram acrescentar a maneira de o compor e de o idealizar, não é?

Acha que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? Há há. Há bastantes, a nível da sua pulsação, essa é para mim uma das... acaba por estar sempre ligado a factores culturais, obviamente. No caso dos mandós que trabalhámos, sente-se a dita influência portuguesa, a dita influência colonial se quisermos, mas no caso desses temas que trabalhámos, também trabalhámos outros temas instrumentais, alguns não foram selecionados pró disco, porque de facto queríamos abordar mais a questão da música cantada, dos mandós, e nesse aspecto sim, do pouco que eu conheço da música dita hindustânica ou da música indiana em geral, penso que Goa é um caso à parte dentro da Índia. A nível cultural, e muito especificamente a nível, deste caso, das influências portuguesas, e dos mandos e o konkani a própria língua.

Porque achas que se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Penso que teve a ver com canções que eram conhecidas já na Índia, não é? No caso de *bollywood* e

que pressupunha uma certa divulgação do trabalho além fronteiras. Portanto na Índia. Penso que foi esse a chave da escolha desses temas.

Conhece a música indiana? Conheço. Não tanta como alguns colegas, mas conheço alguma música, já doutras práticas que fazia, quando fiz yoga, sobretudo sitaristas, depois também alguma música, não dita de música tradicional indiana, mas através de outras fusões europeias, mas tenho descoberto algumas coisas interessantes. Não sou um grande conhecedor de música indiana mas sim, conheço algumas coisas. **Costuma ouvi-la?** Costumo ouvir. Ouvi mais durante a produção e durante a edificação deste disco, do Lisgoa. **O que sente ao ouvi-la?** Primeiro é um sentimento, depois de ter vivenciado e depois de ter ido à Índia, claro que é diferente. Portanto, reporta-nos para sítios onde estivemos. Mas já antes de ter ido à Índia,... é uma música que de certa forma me faz viajar, não é? Que me faz transportar para outro estado de consciência, acalma-me, portanto, é uma música que me permite fazer isso, eu gosto. É uma música interessante. Diferente.

Que músicos indianos conhece? Conheço os dois, pela experiência com que trabalhámos neste disco, o Mayuresh e o ustad Khan não é? O sitarista com que trabalhámos em Goa, Ravi Shankar claro, o mais conhecido, o Zakir Hussain, e depois é um bocado difícil fixar os nomes, não é? A nível de nome. Mas conheço o projeto Shakti do John MacLaughlin. Conheço os músicos mas não te sei dizer agora os nomes. A Anoushka Shankar, oh pá, as referências europeias.

Acha a música de Bollywood representativa da música indiana? Eu penso que é uma parte importante da música da Índia. Pelo difusão que as telenovelas e toda a produção cinematográfica que têm na Índia e no resto do mundo, penso que é uma parte importante da música indiana. Mas não posso generalizar nem nunca poderei dizer que a música de *bollywood* é representativa da música indiana. Porque certamente a Índia é um país tão grande, que tem as suas regiões e cada região deverá ter a sua música enraizada, e eles são muito... não será “conservadores” o termo, mas posso usar, em relação à música de cada região. Não conheço, não sou a pessoa indicada para te responder a isso, mas penso que é uma parte importante e representativa da música indiana, mas certamente haverá outras formas de difusão tradicional, não é?

Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? Claro, claro que sim, é segundo o que também acabei por, com cruzamento com músicos com quem trabalhei neste disco, aprendi diversas coisas sobre o sitar, e o sitar, vem desse império persa e desse legado, portanto é um instrumento que está ligado à cultura indiana, portanto quase todas as formas de música indiana, devem ter o sitar não é? Não sei, posso estar enganado. **E da música de Goa?** Eu aí, penso que deve ter havido uma inclusão do sitar em algumas formas, deve ter havido alguma aproximação à música de Goa. Mas eu penso que na sua génese, o sitar não estava contemplado nos mandós, ou nisso que referi há pouco. Portanto devia ser um acompanhamento mais à base da guitarra, do piano, ou de pequenos arranjos trazidos por músicos e por europeus, neste caso portugueses.

Qual o instrumento que escolheria para representar a música indiana? Um só? Difícil, mas o sitar. Temos a tabla, a tabla também tem um papel muito importante, mas o sitar, porque sou guitarrista, e porque há uma identificação não é? Pelas cordas e por esse universo. A minha escolha seria o sitar. **A razão é a tua afinidade pelas cordas!?** Pela afinidade, se calhar pela proximidade de um dia eu poder explorar, portanto seria isso.

Que outros projetos musicais não indianos portugueses conhece que usem ou tenham usado o sitar? À parte do Lisgoa. À parte do Lisgoa conheço o teu projeto, o projeto do Paulo Sousa, que apesar de ter trabalhado com ele, penso que há outros sitaristas a fazer algum trabalho mas com uma expressão reduzida. Mas neste caso como é a pessoa mais próxima, acaba por ser o teu trabalho.

Conhece outros instrumentos indianos? Sim, conheço a tabla, conheço o sarangi, aquele instrumento com os martelos o **santoor** o sitar grave, o *surbahar*.

Reconhece alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa? No caso que conheci melhor e que trabalhámos melhor, no caso dos mandós há essa ligação, que tem semelhanças e parecenças ao fado. Essa é uma das ligações que me veem assim à memória mais rapidamente. Eu penso que, devido a Goa ter sido uma ex-colónia sempre mais distante, acabámos por não ter tantas influências dessa música que acabou por se perder. Essa ligação a Goa está assente nas famílias goesas que vivem em Portugal, e não chega tão facilmente ao domínio da sociedade, não é? Aos meios de comunicação social. E por isso talvez não se conheça tanto. **Que parecenças é que tu podes estabelecer entre os mandós e**

o fado? Tu que conheces as duas coisas, especialmente o fado. As parecenças é as próprias respostas à voz, de quem canta, apesar de ser numa pulsação muito mais lenta, de um tempo muito mais lento. Penso que tem a ver também com o clima, com as características de Goa, mas há um certo acompanhamento harmónico que sustenta toda a voz, e há espaço sempre para haver uma pergunta resposta, à condução da voz. E aí, há essa semelhança entre, por exemplo fados mais lentos, não é? No caso do fado ou da canção tradicional portuguesa, das canções ditas de autor, não é? Não tou a ligar às canções de intervenção, tou a falar apenas no aspecto da pulsação e no aspecto harmónico. Essas são as duas...ou seja a confluência de acompanhamento a uma voz.

Qual a razão da escolha do sitar neste projeto? Penso que tem a ver com as outras perguntas que fizeste para trás. O sitar é um instrumento... ligado à Índia, identificativo da Índia, seria interessante e contextualizado fazer uma abordagem entre a guitarra portuguesa e entre o sitar, portanto esse diálogo, e penso que foi o possível e o conseguido fazer essa articulação entre esses dois instrumentos. Se queres representar Portugal, se queres representar a Índia, esses dois instrumentos tinham de estar representados no disco, não é?

Na impossibilidade de haver um sitar no projeto, qual seria o instrumento escolhido? Não sei, a hipótese B, ou trabalharíamos com algo gravado e disparado a nível de... num sentido mais prático, ou então haveria a proposta de trabalhar com outro músico fora de Portugal, outro músico fora daqui. Agora acho difícil, que fazendo um disco com sitar, não se trabalhasse com um sitarista. **Na tua opinião o sitar tinha mesmo que estar presente.** O sitar tinha que estar presente, sim.

A opção para o Lisgoa seria sempre um instrumento de cordas? Eu penso que a opção do Lisgoa, no caso do artista que é o António Chaínho de se propôr fazer um disco como o Lisgoa, tinha que se fazer a ponte entre essa música toda. Portanto fazendo a ponte, tem que ser a ponte entre instrumentos desse universo, e aí sim, entre o sitar, entre a tabla, e entre todas as cordas. Foi um projeto e foi um disco baseado em cordofones, em instrumentos de corda. Portanto não entendo o sentido de fazer um disco sobre Goa com instrumento de sopro. Por exemplo. Não concebo isso. Poderia ser interessante, mas nesta fase, e naquela fase específica da produção não foram essas as opções. Foram tomadas em conta, suportando um acompanhamento do mestre Chaínho, e depois à volta toda a banda que pudesse fazer essa ponte dessa música.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Foi equilibrada. Penso que, como tudo em música é, tem as suas oscilações, penso que houve fases. Houve fases em que, ou seja, houve concertos, houve recitais em que realmente se conseguiu esse equilíbrio, e houve outros que não se conseguiu tanto. Eu penso que no geral, o resultado foi positivo porque conseguiu-se unir todos os elementos servindo canções. Eu aqui remarco o “servindo canções” porque na minha opinião são as canções que ficam, não é? O projeto pode ser muito interessante a nível instrumental, mas se não tiver canções que cheguem às pessoas é,... não passa disso. Não passa dum projeto instrumental. E tendo os mandós e as músicas de *bollywood* como referência, nós tínhamos que vestir as canções com esses instrumentos. Portanto eu acho que foi bem conseguido. No final, acho que foi um trabalho,...teve oscilações como disse, que é natural da execução pública e da execução de concertos, mas teve uma aceitação, eu tou a falar da minha opinião e por parte das pessoas que envolveram o projeto, sentimos que houve concertos mais bem conseguidos e outros não tão conseguidos.

Acha que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? Penso que sim, penso que teve o seu espaço merecido. É discutível, no caso de se pensar se poderia haver mais espaço para instrumentais ou para música dedicada ao sitar, mas temos que avaliar mais uma vez que era um disco de um outro artista, não é? Portanto não era um disco a solo de sitar. E nesse aspecto penso que ficou um disco, possível dentro das opções da produção e dentro das opções que era o tal vestir as canções. Portanto acho que foi um contraponto com a guitarra portuguesa e com a voz e com todos os arranjos. Penso que sim, em algumas faixas poderíamos ter ido mais longe, poderíamos ter procurado outras abordagens mas isso implicava tempo. Tempo no sentido de tempo em disco. Porque todas as peças instrumentais a que tive acesso, de sitar, são bastante longas. E trabalhamos em bases comerciais, com editoras e, não haveria muito espaço para haver temas de 14 e 15 minutos, não é? **E no espetáculo?** Sobre o espetáculo, penso que sim, penso que houve alguns, mesmo fora do material gravado pró disco, houve a hipótese de se explorar momentos instrumentais, só com sitar, a sitar e tabla neste caso, depois numa segunda fase, sitar, percussão e a guitarra. Penso que houve sempre alguma abertura para se explorar um pouco do que seria o repertório que sairia fora do disco. Um pouco... não foi também uma exploração a fundo, não é? Foi dar um pouco a conhecer uma outra peça de sitar. Mas penso que foi o possível neste disco. Penso que sim.

Em que escaparate procuraria o disco “Lisgoa”? Em que escaparate? *World music* sem dúvida. Eu penso que hoje em dia e cada vez mais se tenta sectorizar a música, e dividir a música em partes, já há muito tempo. Mas sim, penso que seria em *world music*, porque não é... o disco também acabou por ter temas mais ligados ao fado com esta instrumentação, teve outros ligados ao mandó, tem temas instrumentais, **Porque consideras um disco** Porque não é um disco de fado. Portanto se eu quisesse ir procurar o Lisgoa numa...**mas o próprio fado pode ser inserido num escaparate de world music se for vendido em Londres por exemplo** Sim, mas isso é a velha discussão da música popular. Onde é que se insere o fado. O fado também é música *pop*, também é música popular, mas também se insere...não sei onde estás a perguntar. Se for em Portugal, se eu for a uma loja, obviamente estará nos artistas portugueses. Se eu for a uma Fnac dos Chants Elises se calhar vou encontrá-lo numa parte de *world music* ou na parte de fado. O fado já pertence a essa parte de *world music* sim, sem dúvida. Mas se percebi a pergunta é aonde é que o procuraria. Eu procuraria na parte de *world music* e na parte de *world music* também temos mornas e também temos uma data de outras formas musicais. Mas seria sem dúvida na *world music*. Não é um disco purista no sentido de fado e no acompanhamento. **Achas que o Lisgoa ao ter misturado uma identidade portuguesa e uma identidade goesa ou indiana, essa mistura deu origem a uma identidade diferente chamada Lisgoa, ou não passou apenas de uma mistura de duas coisas diferentes, que entraram no mesmo disco?** Foi uma mistura de coisas diferentes, mas isso só poderá ser entendido e validado pelo público. Essa segunda parte da tua pergunta. Portanto quando se procura que haja uma fusão e que isso fique uma referência, estamos a falar de divulgação e de promoção desse trabalho. Isso é uma coisa que não sei se interessa para a entrevista, mas que não vou referir. De maneira que o trabalho poderia na minha opinião, se tivesse chegado a um maior número de pessoas, poderia ter ficado confirmado e validado com essa função de ser aglutinador dessas duas realidades. E aí penso que se podia ter trabalhado mais a parte de difusão do trabalho. E aí sim, se calhar podíamos falar, se fosse um trabalho divulgado e sustentado, e dado a conhecer a muita gente, poderia ter sido realmente a ponte que faltava para unir estas duas formas musicais. Como sou uma pessoa que às vezes gosto de ver à frente, penso que estas coisas têm uma repercussão intemporal. Portanto pode ser um disco que daqui a uns anos possa ter essa função de unir, é um trabalho, é uma visão. Poderão vir outras, mas talvez seja a primeira visão da guitarra portuguesa com a música de Goa, e a música de *bollywood*, portanto esta abordagem à música indiana.

Entrevista a Raimund Engelhardt

Realizada em 5-11-2011

Função: Tablista

Naturalidade: Alemanha

Tempo de experiência profissional: 34 anos

Está neste projeto desde o seu início? Convidado na primeira parte do projeto, tendo depois saído.

Que motivos levaram à escolha deste tema? (Lisgoa) Eu penso, aqui tem a ver com as colónias de portuguesas. Goa foi uma grande colónia de portugueses. Os portugueses têm influência de Goa aqui também, os portugueses têm uma ligação colonialista com Goa. **Achas que se Goa, Damão e Diu não tivessem sido portugueses, achas que a música da Índia ou de Goa iria despertar o mesmo interesse?** Não, eu não penso. Eu tenho uma relação muito forte com Goa sobre língua, sobre cultura, Goa foi uma colónia muito importante, tinha muita influência de portugueses, por isso esta coisa é tão forte aqui.

Acha que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? Eu penso que há uma grande diferença. Quando vistes a tradição da música clássica indiana, tu sabes que tens dois estilos, uma é a música clássica do norte da Índia, a música hindustani, e tens o sistema da música carnática do sul da Índia. Goa foi uma colónia, foi muito separada de outras tradições. Goa ficou cristã. A maioria tinha hindus também, mas musicalmente tinha influência de Portugal e de muitos sítios diferentes por causa do colonialismo. A música de Goa não tem raízes tão profundas como a tradição da música indiana clássica do norte. Uthar Pradesh, Rajastan, estes sítios são muito fortes em música clássica indiana. Eu penso, que está uma mistura. Eu fui ouvir também algumas músicas de Goa que têm coisas parecidas, que tu tens em canções de Portugal também.

Porque se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Eu não sei. Eu penso isto é uma maneira de ficar popular. É mais fácil de trabalhar com música popular que é, dentro de cinema, podes fazer interpretações que quiseses. Ninguém pode falar algo. Tu vais-te mexer com música clássica indiana, com coisas que são muito profundas, de muita tradição, pode ser que algumas pessoas não vão gostar do que tu estás a fazer. Aí para mim, é mais fácil de trabalhar com material que é mais superficial, que com coisas que são muito

tradicionais e sem conhecer não podes mexer com isso. **Quando dizes que a ideia era a música ficar mais popular queres dizer mais comercial? Mais acessível?** Eu penso que tem as duas coisas. De certeza, esta música de *bollywood* foi produzir no aspecto comercial. Por isso, a cor da música é mais comercial que a música clássica indiana, com as raízes, tás a ver? No *bollywood* tem muita influência de música de filme mas também da Europa, de Portugal, de tudo. Por isso, a música de filme é mais fácil para o estrangeiro de perceber. Tá uma grande mistura de estilos, não tem um estilo. Tem sotaque indiano dentro da música de *bollywood* mas tem muitas influências de todo o lado. **Do exterior não é?** Sim. Do exterior.

Conheces a música indiana? Sim, eu conheço. **Costuma ouvi-la?** Sim, fui estudar esta música durante 10 anos na universidade. Quem não gosta desta música não vai ficar 10 anos na universidade para aprender. (risos) **O que sente ao ouvi-la?** A música clássica indiana tem uma coisa muito diferente. Basicamente todas as estruturas de melodia são dentro do mesmo sistema que as nossas escalas de música de igreja. Tu percebes o que eu falo. Tu tens frígio, tu tens dórico, tu tens tudo este, **os modos**, os modos. Para mim a música indiana é muito conectada com este conceito, este foi um conceito que existia antes da música clássica na Europa, antes da música medieval, da nossas mais velhas raízes de música, o canto gregoriano, **Queres então dizer que a música, os modos que existiam na Índia, são mais antigos que os primórdios da música europeia?** Não, eu quero dizer que as duas coisas estão relacionadas. Tem uma relação. São a mesma coisa, que tens aqui dentro do modo da igreja, os mesmos modos, mais desenvolvidos, as pessoas trabalharam mais sobre esta ideia. ...Para nós está igual o latim, a língua de Roma que está morta. Só algumas pessoas sabem mas ninguém pratica. Este modo igreja existe aqui também, mas são muito poucas pessoas que a praticam. E ainda hoje na Índia, este sistema de modos, que se chama raga, ainda está completamente atualizado. **Ma o que eu te pergunto é o que tu sentes ao ouví-la?** Depende. Cada raga faz-te emoções diferentes. Esta é a alma da música indiana. *Rang* é igual a cor. E a música indiana faz a cor dentro da tua alma.

Que músicos indianos conhece? Eu conheço muitos. Muitos morreram. Todo este tempo em que vivi na Índia, todos os meus velhos mestres não são vivos mais. Mas ainda conheço muitos músicos novos também. Estou a tocar com músicos indianos de trinta anos.

Acha a música de Bollywood representativa da música indiana? Quando vês os filmes velhos da altura do meu professor, eu falo do tempo dos anos 30s e 40s do último século.

Este tempo foi um tempo com uma grande influência da música clássica dentro da música de *bollywood*. Mas hoje já está a mudar. Hoje está uma mistura com *hip-hop*, com *disco*,...na altura do meu professor, houve muito filmes que fizeram música (filmes?) mesmo sobre o modo da música clássica indiana. Hoje não existe mais. Já nos anos cinquenta começaram a integrar orquestras europeias e estruturas de arquitetura musical também europeias. **Mas diz-me uma coisa, já que no norte da Índia existe a música hindustânica, no sul existe o carnático, e se em cada estado existem os estilos regionais, se houvesse uma música que tivesse que representar toda a Índia, achas que Bollywood tinha esse papel?** Não.

Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? Eu penso que as coisas mais importantes na música indiana são os cantores, são os percussionistas, mas o sitar tem uma posição muito alta hoje dentro da música instrumental. Para mim, se tiver que fazer uma hierarquia, para mim vem primeiro os cantores, depois veio a desenvolver-se toda a música instrumental. No norte da Índia é um pouco diferente. O sitar veio da Pérsia. O sitar foi um instrumento que os persas tocaram. Para mim, o sitar é um instrumento interessante, porque tu tens a raíz do nome, da Pérsia. Mas tu tens raízes da vina, de dentro. São duas raízes que se juntaram neste instrumento. No início do séc. XVIII, começou uma nova época, igual a um Renascença da música clássica. Começou um novo estilo de cantar, o Khayal, que foi um novo estilo. Este estilo foi uma grande mistura de cultura persa e cultura indiana. Para mim, sitar está uma coisa muito interessante. Os músicos juntaram duas técnicas de música, a *bin* e o *sehtar* e fizeram o sitar. **E da música de Goa? Achas que o sitar tem um papel importante?** Não acho. O sitar tem a sua posição no norte da Índia, tradicionalmente. Em Goa tens tudo, mas não tens grande tradição para música clássica indiana. Eu fui para Goa e nunca vi coisas muito sérias no clássico.

Qual o instrumento que escolheria para representar a música indiana? Instrumento? O primeiro instrumento mais velho que representou a música indiana foi a família da vina. Depois a flauta. **Isso era antigamente. Hoje! Que instrumento escolherias?** Hoje? Sim. Depois vem o sarangi, veio a flauta, o sitar, sarod, vina no sul da Índia. Ainda tens vichitra vina, tens rudra vina, **escolhe um!** Shennai, que é novo. **Sim, mas de todos esses escolhe um, para representar a música, por exemplo num projeto qualquer onde se fizesse alusão à Índia. Qual era o instrumento que escolhias?** O instrumento! Para mim é o sarangi. **Ok. Porquê?** Sarangi é o instrumento mais perto da voz humana. Para copiar a voz, clássica, de *khayal* e *dhrupad*, o sarangi é o instrumento mais perto do som da voz humana.

Conheces outros projetos musicais não indianos que usem ou tenham usado o sitar em Portugal? Não. **Ok.** Tem o Terrakota.

Tenho aqui outra pergunta que é: Conhece outros instrumentos indianos? Claro que sim, portanto vou avançar.

Reconhece alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia, Não, ou de Goa? De Goa sim. Goa tem influências de portugueses. A música indiana, não tem nada a ver. **E sobre Goa? Há alguma relação que encontres,** em Goa eu fui ouvir canções de goeses, que são mesmo de Goa, que tem ligação com música de Portugal. Mas sempre em Goa. Mas noutras partes, partes de Índia não tem nada a ver com música portuguesa, e não tem nada de ligação para mim. Em Goa sim, na própria colónia em que foi administrada por portugueses tantos anos, tens influências de música portuguesa. É normal. Outra parte da Índia nada. **Estabeleces alguma ligação entre fado e mandó?** O que é mandó? eu não conheço. **São as músicas tradicionais de Goa.** Sim, Eu penso que tem algumas ligações. Sim. Por causa da colónia. É normal, quando tens uma colónia, tu gostas de ouvir também uma música que é perto da tua cultura. Por isso, quando os portugueses foram para Goa, influenciaram as pessoas a contrair a religião. Fizeram-nos cristãos e também a música de igreja e tudo...**Ou seja essa influência depois da descoberta da Índia por Portugal, nomeadamente de Goa, a partir do séc. XV, essa influência estabeleceu-se. A partir daí até ao séc. XX.** Sim até ao séc. XX.

Qual a razão da escolha do sitar neste projeto? É assim, eu penso, a guitarra portuguesa tem um som muito especial. O timbre de um instrumento indiano eu não falo só de sitar, eu falo de tabla também. A guitarra portuguesa joga muito bem com sitar por causa dos sons. É um som muito especial. No mundo inteiro não tens um som igual à guitarra portuguesa. Faz uma mistura muito boa de sonoridades com instrumentos indianos. Com sitar e também com tabla. Tabla fica muito muito bem com guitarra portuguesa.

Na impossibilidade de haver um sitar no projeto, qual seria o instrumento escolhido? Para mim pode ser um *sarod*, pode ser um *sarangi* também. *Sarangi* está bem com tudo. Igual a um violino. Para mim são os dois instrumentos que são interessantes, que são os mais

clássicos. O *sarod* também. Pode funcionar com o fado. *Sarangi* funciona com tudo. Acho eu.

A opção para o Lisgoa seria sempre um instrumento de cordas? Sim, eu penso. Isso é importante.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Sim, é possível. É possível equilibrar a guitarra portuguesa e sitar. É possível.

Acha que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? Eu penso, tu podes fazer muito mais. Para mim, foi muito fácil de tocar algumas canções de *bollywood*. Eu penso tu podes combinar **tu quem? Eu?** Não não, este projeto do Chaínho, eu falo do projeto do Chaínho. Para mim não é solução tocar canções de *bollywood*. Para mim, faltavam aos músicos portugueses interesse em perceber um pouco mais profundamente de música indiana e não apenas a música de *bollywood*. Para mim, eu fui um pouco limitado. **Achas que o sitar poderia ter tido mais espaço?** Sim. De certeza. E muito trabalho. E muito trabalho também em fazer novas composições, podia ser melhor também trabalhar com um compositor mais contemporâneo. Para mim era uma possibilidade. Que mais ou menos um ano, ou seis meses vai pôr a sua cabeça dentro de dois estilos e depois oferecer misturas de dois estilos que são mais profundos. Para mim, **este produtor não foi contemporâneo?** Não. Nada. Para mim, o problema não foi o Chaínho, não foi os músicos, foi a pessoa de Goa. Que queria fazer música *pop*, com sitar, com tudo. Ele sempre pensa de música *pop* de música popular. Para mim, ele matou a alma do projeto. Por isso ele foi embora também. Para mim isto não chega. Não sou um músico *pop*, sou um músico clássico. Para mim, faltava um pouco mais de espaço para o sitar e para a tabla também. Foi tão limitado! Ele tinha todos os estilos europeus orientados dentro da maneira *pop* que não funcionava. Para mim foi um grande erro, tocar com um *keyboard*. Vocês mudaram para contrabaixo, parabéns. Parabéns. Depois ficaram com um som mais redondo. **E em relação ao espetáculo? Achas que o sitar ganhou espaço?** Sim. Eu penso que para o Lisgoa o sitar é muito importante. E é um som que fica bem com a guitarra portuguesa. Por isso, tu estás a tocar ainda com o António Chaínho. António tem um sabor muito bom para combinar coisas de instrumentos.

Se fosses comprar o disco, em que escaparate procuraria o disco “Lisgoa”? Eu não sei. Pode ser música do mundo. Que é uma secção que eu não gosto muito. **Não o ias procurar**

nos fados!? Não, para mim as pessoas sempre falaram de música do mundo. **Considera o um projeto “World Music”?** Sim, para mim é um projeto de *world music*. **Porquê?** Foram canções da Índia tocadas com instrumentos portugueses, misturado com sitar. É o único sítio onde o podes colocar, é na música do mundo. Não é música portuguesa, não é música indiana. Então é música do mundo.

Entrevista a Manu Teixeira

Realizada em 28-10-2011

Função: Percussionista

Naturalidade: Portuguesa

Tempo de experiência profissional: há 16 anos

Está neste projeto desde o seu início? Não

Que motivos levaram à escolha deste tema? (Lisgoa) Isto começou há cerca de um ano e pouco, em que o Nuno telefonou-me para a substituição neste caso do percussionista. E o facto é que, atendendo o nome, talvez seja pelo mestre, ter feito sempre já alguns trabalhos e na última década sempre gostou de sair um pouco das guitarradas e do fado, começar a visitar alguns países, há influência de alguns países que eu já vi, algumas coisas, mesmo com cantoras que não especificamente não são do fado, como foi a Rita, e outras sonoridades que sempre foi criadas e a influência que ele se calhar teve em participações com o Rão, se calhar aquilo foi uma paixão que veio a desenvolver, e porque não a Índia não é? Porque acho que há um factor aqui também cultural que nós também sempre tivemos uma fusão, eu acho que com a música indiana mesmo a nível de influência portuguesa, e porque não o desenvolvimento que ele tenha,...não sei se foi escolhido propriamente ok vamos ter a Índia, e este foco ...se foi ocasional ou não, eu não te sei dizer muito bem, mas aquilo que me foi passado pela parte do Nuno Sampaio, é que realmente o projeto tinha a ver com a fusão cultural entre o fado, que é a parte tradicional e os mandós que é a música tradicional da Índia, não é? Neste caso os temas mais imediatos indianos, mas...ok foi essa fusão que acharam a importância do projeto, o nome do projeto.

Acha que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? O que eu acho, do pouco conhecimento que tenho a nível cultural de música indiana, porque haveria

muito para falar, mas eu acho que aquilo que nós, que o álbum foi buscar, são as músicas mais imediatas, mais da Índia, eu não posso considerar que as músicas que foram feitas, de outros artistas do que eu ouço de música indiana, que seja especificamente a música indiana. Eu acho que há mais grandes diferenças. É a mesma coisa do que nós fazermos equivalência cá em Portugal duma Amália Rodrigues, não é? Das músicas mais imediatas dela, nada têm a ver com fadistas que até foram de gerações anteriores, que eram muito mais... foram outros caminhos não é? Temos o fado bailado, temos o fado corrido, temos o fado picado, temos uma série de coisas, que neste caso a Índia, nós se calhar fomos à parte de maior comercialização da música indiana. Não é? Das coisas mais conhecidas, porque ouvindo música indiana, acho que até estamos um bocadinho longe até comercializarmos bastante as músicas em si. Porque acho que é uma cultura muito própria, muito cerrada e tem a ver, tudo por uma questão de religião, temos de igual modo, mesmo que nós pudéssemos representar a música indiana porque é uma questão cultural e religiosa muito forte. E aquilo que se vê, na Índia é que aquilo transpõe completamente para a sua cultura, para o seu estado natural de vida, a religião em si. **Mas em Goa a religião é católica, ao contrário do resto da Índia!?** Exatamente, por isso é que tou a dizer, o resto da Índia, estamos a falar de culturas muçulmanas, hindus, estamos a falar de coisas muito fortes, em que a reprodução, por outros músicos do mundo nunca são tocadas da mesma forma. Não há essa cultura, não há essa técnica, acho que é tipo um apanhado, é um bom cheiro da Índia, mas não considero que estas músicas em si, pudessem ser o reflexo da Índia.

Porque se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Talvez por serem as mais imediatas. É um pouco daquilo que nós falámos, eu acho que têm a ver com as músicas que se calhar são as mais conhecidas, não é? Se calhar são as que as pessoas que vivem por exemplo cá, em Portugal, são se calhar, as músicas mais imediatas, mais conhecidas no campo assim... geral, de música indiana. **Não achas que o *bollywood* seja uma temática, já um pouco externa à música goesa, já que o título do álbum é Lisgoa?** É possível, mas eu acho que isso é o que no campo da música a nível mundial, é o que se faz isso. Agarra-se um pouco nas culturas todas, e hoje em dia há um misto de coisas e de influências, não é? Porque o próprio álbum em si, a nível por exemplo percussivo, até se calhar 60% dos instrumentos não foram instrumentos indianos. Nós temos o *carron*, que são linguagens entre o flamengo e o Perú. Nós temos os *udus* de cerâmica que são muito utilizados agora no Norte da Europa. Há uma série de instrumentos que não têm características da música indiana. Entretanto o foco foi por ali, não é? Por isso não acredito mesmo que seja, percebes?

Conhece a música indiana? Conheço pouco, mas conheço algumas coisas. Talvez se calhar, os artistas mais imediatos, não é? Mais na fusão da linguagem étnico-jazzística, não a tradicional. E tu foste uma das pessoas que me foste mostrando algumas coisas relativamente até à música mais tradicional, algumas cantoras, cantores mas eu vou mais pela parte instrumentista, não é? Mais o Zakir Hussain, o Trilok Gurtu que já tem aí uma fusão muito mundana, que já tocam com várias individualidades. **Costumas ouvi-la?** Costumo ouvir música indiana, sim. **O que sentes ao ouvi-la?** O meu maior fascínio pela música indiana, tem a ver, como músico, tem a ver que é como eles fazem a sub-divisão. Neste caso, porque é uma pulsação completamente diferente do que a música europeia. Enquanto nós estamos a pensar em quatro por quatro, seis por oito, um doze por oito, eles fazem uma sub-divisão quase em ímpares, não é? A respiração é diferente, como músico tenho esse fascínio que é tipo, como é tão tranquilo, eles poderem transpor toda a sua musicalidade. E depois, acho que há toda uma filosofia de estar na vida, que reflecte nos músicos. Não acredito que aquilo tenha a ver com um mero conhecimento a nível académico. A nível do indivíduo que está ali. Porque, acredito é que os cantores seja uma coisa natural. Que já vem de família, que já vem de tradições. Tal qual como os músicos. Eles vão para os seus templos e se calhar começam com sete ou oito anos a desenvolver quem vai tocar a tabla ou quem vai tocar o sitar. Eu acho que tem a ver muito com o conceito religioso. E isso transpõe. Eu já vi algumas coisas a nível de DVDs, não muito de concertos ao vivo, mas de concertos de música indiana, e aquilo entra-se num estado quase de transe. Não só para as pessoas, as pessoas mesmo que não tenham essa cultura ficam anestesiadas, como depois toda...por isso é que não é só o guarda-roupa, as saudações, de tudo, eles tentam expor a sua cultura mas vivendo isso intensamente.

Que músicos indianos conheces? É como eu estava a dizer, o que eu conheço é mesmo a linguagem da música do jazz, e a minha grande referência neste caso, como percussionista é o Trilok Gurtu, porque ele tem esta fusão, de conseguir trazer esta música tradicional, em que ele aplicou mesmo na parte a nível percussiva e como baterista, toda a fusão indiana, da interpretação. Como o Zakir Hussain, que são indivíduos que vêm de toda uma... dos anos setenta desde a música do mundo, e que para mim são dois padrões muito fortes, porque realmente conseguem manter a sua cultura e todos os seus projectos, e onde estão, conseguem fazer a diferença. Por exemplo um grupo que eu sempre adorei foi o Shakti, desde a altura dos anos setenta até à actualidade, eles conseguem permanecer com um carisma incrível, pá. Inacreditável.

Acha a música de Bollywood representativa da música indiana? É pá, eu creio que não. Aquilo que eu considero é que música de *bollywood* é a parte, tipo, talvez seja a cara, da música indiana, que é mais comercializado. Mas creio que esteja longe da cultura cerrada da música indiana. Porque, pelo meu pouco conhecimento que tenho, até tem a ver com as regiões, pelos espaços, a vivência das pessoas, dos músicos, que vão... vai-se passando para culturas de hoje ainda, de geração em geração. Há condições, há uma série de coisas, que acho que a musicalidade foi sempre mudada, entre décadas, não é? E então creio que a música de *bollywood* é uma coisa que é mais imediata, mais compreensível talvez para o resto do mundo perceber o que é música indiana. Mas creio que esteja longe.

Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? Bem, eu acho que o sitar reflecte a música indiana. Acho que é quase uma imposição. Está ali. Quando se pensa em música indiana, mesmo as pessoas que não têm conhecimento sabem que há aquele instrumento ali, não é? Eu tenho a possibilidade, já que tenho tocado algumas vezes contigo fora do Lisgoa, e a sonoridade leva-nos logo à cultura em si, não é? E depois acho que é duma riqueza única por causa que é, um instrumento cultural. E toda a fusão em que o instrumento possa estar envolvido, a música indiana está lá. Porque é o som, a sonoridade que foi criada, não é? E por isso, sim. **E da música de Goa?** Isso aí já é talvez falta de conhecimento meu. Por uma questão aqui, cultural e de conhecimento mesmo. Mas creio que sim. Acho que faz parte.

Qual o instrumento que escolherias para representar a música indiana? Sem dúvida o sitar e a tabla. São os instrumentos que são mais...**Porquê?** Por ser... porque todos os instrumentos solistas, é quase sempre o sitar, não é? As músicas, as canções, as melodias que são criadas, é à base do sitar. Eu falo até mais na questão instrumental de coisas que eu ouço de música indiana, o sitar é o solista. A tabla tem o acompanhamento, de respiração, de tempo, mas já ouvi outras coisas que nem tem tablistas. Como eu te falei, há pouco tempo agora, esqueci-me do nome, com aquele flautista muito conhecido **Hariprasad Chaurasia?** Exactamente. Ok também é um instrumentista solista, mas o sitar, eu vi. Vi algumas coisas dele com o Ravi Shankar. E na realidade é um indivíduo que comanda, não é? E eu creio que passa um bocadinho por aí. O sitar sim. É. Sem dúvida.

Que outros projetos musicais não indianos conheces que usem ou tenham usado o sitar?

É assim, há uma nova geração de músicos que estão a começar a ter essa paixão. Vê-se nalguns festivais como o festival de Sines. Há outras bandas e projetos que tem, mas eu acho que aí o sitar nunca é reflectido porque acho que tem a ver com o conhecimento técnico. E aquilo que eu conheço...conheço um indivíduo, um que vive em Sintra, conheço outro que vive no outro lado, em Almada, mas eu acho que ainda estão numa fase de aprendizagem, e então já exteriorizam alguma sonoridade. Mas acho que o sitar, como qualquer outro instrumento, mas acho que o sitar tem que se ter uma cultura para se poder tocá-lo. Então creio que ainda é muito primórdio em Portugal, o instrumento sitar ainda noutros projetos. Há uma fusão sim mas ainda tem muito pouca expressão.

Conhece outros instrumentos indianos? Conheço, embora não te sei referir os nomes. Há aquele instrumento que dá sempre a parte harmónica **a tampura**, a tampura. A nível percussivo conheço também mais um ou outro mas os nomes para mim é mais difícil. Mas a referência, como não sou aquele conhecedor de música indiana, na realidade, para mim o chavão será sempre o sitar e a tabla.

Reconheces alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa? Eu acho que, não falando agora do Lisgoa, mas falando assim de música a nível universal, acho que Portugal ganhou influência de todo o mundo. Desde o mundo árabe, desde a parte ... talvez se calhar em termos mais distantes da parte ocidental, talvez por uma questão por ser... nós fomos sempre um país portuário, recebemos muita informação desde décadas atrás, talvez cem anos, ou duzentos anos, que sempre recebemos influência, e acredito até mesmo por uma questão de colonização, nós pertencemos, tivemos lá e retirámos uma ideias, mas há quem até diga que também a guitarra portuguesa também se influenciou no sitar, não veio só do alaúde, não veio só dos países árabes. Agora tudo isso acho que nós tirámos um bocadinho daqui e dali e então conseguimos receber um bocadinho dessa informação. Agora fomos sempre acho eu, um pouco preguiçosos. Nunca desenvolvemos. Porque nós quase que não temos música, nós falamos de música do mundo mas na realidade temos muito pouco característica portuguesa para dar ao mundo. Nós roubámos uma série de influências. Ok, agora fala-se deste chavão da palavra do fado, do fado, mas temos música folk tradicional que podia ser muito mais desenvolvida. Como as gaitas que nós recebemos também da Galiza e tudo o mais. Tivemos a nossa própria afinação e tudo o mais, mas não é muito particular. Não é como a música indiana, não é como a música árabe, ou como a música do norte de

África. E o contrário? Achas que Portugal deu alguma coisa para a Índia ou para Goa? Talvez, a cultura por exemplo, indiana que é católica, acredito por uma questão de tradições, alguma coisa tenha ficado. Mas eu creio que é muito pouco. **Indiana, querias dizer goesa!?** Goesa, exatamente. Agora de resto, musicalmente eu acho muito pouco. Isso vê-se porque pouco se reflete, a musicalidade que eles têm em qualquer coisa parecido. Agora nós temos coisas muito parecidas com vários lugares do mundo. **Fado e mandó, achas que há alguma ligação entre elas? Um influenciou o outro? Num sentido ou noutro?** O que eu sinto nisto é a pulsação. Há coisa da forma como se canta, que parece muito tradicional. Mas depois, por exemplo, o facto de nós termos a Rubi, a pulsação dela a cantar é completamente diferente do que aquilo que nós temos em termos ...pura, da música. Porque há aqui uma questão cultural, respiratória, que é diferente da forma de cantar. Por isso não acredito que nós tenhamos parecenças neste caso com os mandós.

Qual a razão da escolha do sitar neste projeto? Acho que seria incoerente, o sitar não estar no Lisgoa. Por estarmos a falar de dois espaços, não é? Lisgoa por ser o fado, ter nascido em Lisboa e o sitar na Índia e neste caso não haver esta fusão. Acho que era primordial, até mesmo por conceito de haver um instrumentista neste caso, como o mestre na guitarra portuguesa, teria que haver sempre o sitar para dar resposta à guitarra portuguesa.

Na impossibilidade de haver um sitar no projeto, qual seria o instrumento escolhido? Pessoalmente acho que seria um bocadinho difícil. Porque é a tal coisa, não se baseia só na parte harmónica, na parte melódica, mas como solista acho que é fundamental haver o sitar. Há aquele tipo de acordeão de sopro que eles têm não é? Aquele, **o harmónium?** O harmónium, mas são instrumentos que quase já se... Já é mais para a música tradicional já naquele campo que eu te falei, que não é tão imediato, na reflexão da música indiana, percebes? Por isso, vejo com alguma dificuldade, se houvesse esta interpretação sem o sitar. Acho que ficaria um vazio. Acho que não ficaria a referência da Índia.

A opção para o Lisgoa seria sempre um instrumento de cordas? Eu acho que isso tem a ver com o formato quando as coisas foram pensadas e criadas. Acho que o mais imediato seria sempre a escolha do sitar. Mas...passa muito por aí, **podia ser uma flauta, podia ser apenas a tabla** sim, mas acho que isso ficaria muito mais *world music* que propriamente o chamar-se Lisgoa. Era a mesma coisa, que nós falássemos do Lisgoa e não meter a referência da guitarra portuguesa. Ou de não haver os cantares e ser por exemplo só a Rubi, e o resto ser

instrumental e não haver uma cantora, ao nível do fado. É quase tipo bolacha. Tem que ser aquilo. Não vejo mesmo que fizesse sentido outra forma.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Não acho. Acho que poderia ser mais refinado, o trabalho. Isto tem a ver com o papel de produção, tem a ver com facto de haver só um produtor português. Acho que por mim poderia ficar com maior enriquecimento se por exemplo fosse produzido na Índia, e houvesse uma coerência entre um produtor português e um indiano. Porque é a tal coisa, embora na altura quem produziu foi uma pessoa que vem de família indiana mas é um indivíduo que vive aqui há muitos anos. Não tem essa cultura. E se calhar se nós fôssemos com um produtor indiano, certamente seria a referência do sitar em outras colocações, ou a tabla de outra forma respiratória, porque entretanto os percussionistas também que gravaram, já são europeus. Há um até que é brasileiro, que é o Ruca Rebordão. E então quer dizer, houve um apanhado duma série de coisas mas acho que o enriquecimento maior do sitar, neste caso ou da parte indiana podia ser muito mais bem explorada, as respirações poderiam ser muito mais, se houvesse uma função de dois produtores, um português e um indiano. **Quando dizes “devia ser mais refinado”, explica lá isso do refinado!** Pá, o refinado tem a ver com a característica de um ouvinte de música indiana, acho que foi extremamente comercializado, as canções. Qualquer uma delas, mesmo até o próprio fado, não é? Como músico, é muito natural aquilo que se sente, mas outra coisa era tu agarrares... se a gente pudesse espremer mais um pouco, se calhar os mandós na sua vertente original, certamente as respirações eram diferentes. **Em termos quantitativos, a relação entre sitar e guitarra portuguesa ou outros instrumentos é aceitável para ti?** Há aqui uma evidência, o disco é feito, é o nome, é o António Cháinho. Obviamente tem que haver uma referência maior da guitarra portuguesa. Agora como eu te disse, poderia ser, sim. Para mim, eu pensar num universo destes, ter um trabalho com outra cultura qualquer que eu fizesse, teria que haver um maior conhecimento. Até se calhar do próprio mestre. Se calhar uma maior preparação para poder ter esta fusão, não é? Sabemos que o mestre é um indivíduo com 74 anos, sabemos que o mestre é uma pessoa que está extremamente aberta e receptiva às outras culturas, mas eu acho que às vezes torna-se delicado poder-se mexer nalgumas músicas em que há aqui um espaço de cultura muito grande e que poderia, o “mais refinado” quando eu falo, falo relativamente a isso, não é? que tem de haver um maior conhecimento, entre aspas, um maior respeito pela música, que se calhar, não sei muito bem, algumas músicas que foram interpretadas, qual era o contexto a nível da mensagem, da palavra, mas, deveria haver uma maior abordagem, não só

aquele complemento, ok a guitarra, o sitar, a percussão, o contrabaixo, o acompanhador, duas vozes aqui, não ser tão universal, não é? Mas poderia ser um bocadinho mais profundo.

Acha que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? Creio que não. Eu creio que o sitar poderia eventualmente ter uma abordagem, tal qual como a guitarra portuguesa tem as suas guitarradas, tem a influência do expoente máximo do que é o fado, guitarradas é um estilo musical dum instrumentista, não é? Tal qual como o sitar poderia ter uma maior ênfase. Mesmo porque é muito, seria até mais enriquecedor para o disco em haver uma maior abordagem da música indiana em si. Não é? Se calhar devia haver um ou outro instrumental, se calhar, ou porquê que aquele instrumental, se calhar de época, tal qual como nós tivemos no fado, uma série de décadas de diferença em que houve referências em que a guitarra portuguesa teve o seu crescimento, não ficou só como instrumento para acompanhar a palavra mas depois sim, até de solista, acho que poderia-se agarrar, até por uma questão de estudo, melhores músicas até indianas, para interpretação. Que é como eu te disse, no início da entrevista. Acho que as músicas são muito universais. As pessoas vêm aquilo com certo contentamento, não é? Ok, é bonito, é elegante. Mas acho que falta...até as músicas poderiam ser mais... **E no espetáculo?** Pois, eu acho que há aqui duas coisas diferentes. Uma coisa é o disco, e acho que depois do disco **houve um espaço evolutivo do disco para os dias de hoje**. Exatamente, e eu acho que devia-se ter feito uma abordagem ainda melhor sobre os temas que foram gravados. Isto aqui foi se calhar até por uma questão logística, de *timing*. Tem a ver com as oportunidades, quando é que os concertos foram feitos, porque na realidade, nós sempre ensaiámos para preparação para o concerto, para uma data. Não tivemos aquela preparação de *tour*, em que estás concentrado durante uma semana ou um mês, dois meses, aquilo que for, com alguma regularidade e agarrar cada ensaio com uma música e poder despi-la, e então aí se calhar, o sitar,... haveria sempre uma maior exposição. Porque obviamente que, propriamente nós tocávamos dois ou três fados, ali no meio do concerto, porque já vinham do mestre, de álbuns anteriores, e o resto era quase tudo a abordagem da música indiana, não é? Por isso eu creio que poderia ter maior exposição o sitar, se esses ensaios fossem feitos. E se essa exigência nesta parte, da direção musical assim o permitisse. Mas então já com maior conhecimento. Teria a ver já com uma série de coisas que eu não sei se foram desenvolvidas. Porque depois também houve uma transação de direção musical, houve uma transações de coisas que fez com que o projeto em si ficasse assim um pouco desequilibrado, não é? Eu creio que um projeto destes não teve a dimensão que poderia ser propícia para falarmos dum concerto ao vivo bem preparado, bem...

Em que escapatate procuraria o disco “Lisgoa”? Pois, eu propriamente se calhar iria às músicas do mundo. É a primeira coisa que eu sei, certamente que poderá estar se calhar na parte dos fados, na parte dos intérpretes, neste caso onde está o mestre António Chaínho, mas iria primeiramente, se eu não o conhecesse, iria às músicas do mundo. **Considera-o um projecto “world music”?** Considero um projeto *world music* sim. **Porquê?** Por haver mesmo esta fusão. Não considero, até mesmo pela particularidade dos instrumentos, não podemos falar que aquilo seja fado, e também não podemos, embora seja um projeto do mestre, mas também não o posso considerar que seja só música indiana. Então esta fusão cultural de dois países, considero que é *world music*. Porque também sinto a nível dos instrumentistas em si, que há uma influência dos músicos que transpõe também para outros lugares. Temos o Tiago que na sua própria interpretação, de acordes muito abertos e tudo, tem uma influência muito forte do flamenco. Não é o registo do acompanhador, do guitarrista do fado tradicional, não é? Temos o Ciro que é um indivíduo que trabalha há muito anos com a comunidade africana. Mesmo a escolha não é só aquele acompanhamento de mero indivíduo do contrabaixo, ou se fosse baixo acústico, não é? Há uma influência dos músicos que sempre, que passa também depois ao vivo. Por isso eu dizer que é assim, *world music*.

Entrevista a Isabel de Noronha

Realizada em 15-11-2011

Função Cantora

Naturalidade Lisboa, Portugal

Tempo de experiência profissional 20 anos

Está neste projeto desde o seu início? Sim

Que motivos levaram à escolha deste tema? (Lisgoa) Eu julgo que já havia o interesse da parte do mestre, em fazer uma ponte entre Portugal e Índia porque eu creio que ele já lá tinha estado, e tinha adorado toda aquela música e os instrumentos. E então penso que foi daí que nasceu a ideia de ele fazer algo, portanto, e claro como certa forma como temos ligação histórica com a Índia, creio que foi isso a motivação também que levou a que o Chaínho, pronto, por acaso proporcionou-se nesta altura, não sei se ele teria feito mais cedo, mas... **as**

viagens dele não são recentes, não, essas viagens terão sido mais... estou a tentar lembrar-me porque eu não tenho a certeza, mas quando ele fala da Índia é já de há alguns anos, sim, não assim recente. **E porquê só agora ele ...só agora portanto há dois anos para cá ...** isso talvez seja por... sei lá, por questões que tem a ver com a editora, porque também ele pede a opinião de outras pessoas e se calhar foi-lhe sugerido que,... se calhar agora é que era uma boa oportunidade para fazer este disco, creio que foi isso.

Achas que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? Eu não conheço bem a música do resto da Índia. E as músicas goesas são aquelas que estão no disco. Eu acho a música goesa muito simples de se ouvir, e tem um sentimento muito próximo com o sentimento português, isto para quem ouve, eu sei na generalidade daquilo que se fala, portanto o geral. Não sei palavra por palavra, mas é mais fácil ouvir música goesa, daquilo que eu ouvi ... **do que música do resto da Índia?** Sim, sim, das poucas coisas que até tu me mostraste, por exemplo, é muito mais difícil ouvir, primeiro porque não estamos habituados, as escalas, é tudo diferente, e porque de certa forma é como se fechasse os olhos e buscasse alguma coisa que me fizesse lembrar algo familiar e realmente não consigo ver nada. **Isso na música da Índia!?** Exatamente. **E da música goesa o que é que sentes?** Pois, é como eu te disse, **essas poucas palavras que captaste, o sentido das letras que também cantaste com a Rubi...**, sim... sim... **o que é que te inspira, qual é a sensação com que ficas?** É o que eu te digo, acho que o tipo de sentimento é muito próximo, canta-se também.... **muito próximo do quê?** Do português, peço desculpa. O sentir, **do português do quê?** Nostalgia talvez. **Da música portuguesa?** Não, eu acho que do espírito. Pronto, relacionando com o fado, eu não gosto de falar tanto de Portugal porque Portugal tem várias, nós somos todos muito diferentes em várias regiões, não é? Mas falando propriamente do fado que é a minha área, eu noto uma certa nostalgia, mas uma nostalgia tranquila, não uma nostalgia dramática como é o fado por exemplo. Estou a falar do fado, nos seus inícios, e por isso é que eu estava a dizer que acho mais fácil sentir ligação emocional com música goesa por causa disso, talvez.

Porque se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Se o disco se chamava “Lisgoa”? Exato. O tema do disco só vem no final. Portanto eu acho que numa primeira fase o importante era fazer uma ligação com a Índia, mas no início eu não sabia bem como, não sabia bem que tipo de repertório, que tipo de música, se haveria cantora indiana ou não. Depois numa outra fase houve uma pesquisa, e acho que, essa é a minha opinião própria,

porque isso nunca foi falado, nunca foi discutido comigo, eu creio que puseram essas músicas porque é uma parte da Índia importante, a nível internacional, não é? e porque as músicas podem estar na lembrança de algumas pessoas que vão assistir aos espetáculos, eu creio que foi isso. Portanto, no fundo, era um elo de ligação entre o palco e o espectador. As pessoas podiam criar memórias, já que, pronto, tinham músicas goesas que não entendiam o que se estava a falar, tinham o fado, pronto, que também não é muito fácil de se ouvir, na minha opinião, e assim podia suscitar alguma memória, **então parte-se do principio de que haveria na audiência pessoas que entenderiam as *Bollywood songs*!?** Não é questão de entender, eu acho que, nós quando ouvimos qualquer coisa, nós vamos sempre procurar dentro de nós, fazer uma ligação com algo que já tenhamos experienciado, e eu acho que tem a ver com isso.

Conhece a música indiana? Não. **Costumas ouvi-la?** Não costumo ouvir. **Portanto ia perguntar o que é que sentes ao ouvi-la, daquele pouco que conheces ou daquele pouco que eu te possa ter mostrado.** Sim, eu posso te falar daquilo que tu me mostraste. Tu mostraste-me uma cantora que agora não me recordo o nome, porque eles têm nomes complicadíssimos, uma cantora jovem... **sim sim... Kaushiki Chackraborti, sim.** O que eu senti primeiro foi, como é que esta rapariga consegue ter esta técnica toda. Porque aquilo é como se fosse o vento a passar, é sempre a sensação que me dá, como se fosse o vento a passar por uma flauta gigante, e então faz aquele haaaaaa... Aquelas coisas assim, quer dizer, que é exatamente o oposto daquilo que eu faço, não é? Da colocação que eu faço. E depois disso, pronto, isso é o meu primeiro pensamento, e o segundo pensamento é que, tomo consciência que estou com uma sensação de bem estar incrível, como se a música me relaxasse, pronto, isso é o que sinto, e depois claro começo a olhar os pormenores técnicos, os instrumentos, as expressões da cara, a serenidade, mesmo os gestos corporais, pronto, tem um ritual interessante mas, claro, não sabendo eu exatamente o que é que ela está a cantar.

Que músicos indianos conhece? Conheço essa rapariga e nem me lembrava o nome.(risos) Só me lembro de ter visto aquela... Mostraste-me dois temas, e mostraste-me um homem também, que não me recordo, mas acho que era mais antigo. **Era um cantor? Talvez fosse o Nusrat Fateh Ali Khan .** Creio que sim. **Ok.**

Acha a música de Bollywood representativa da música indiana? ... Bom, remetendo para o fado, por exemplo, é a mesma coisa que dizer que dizer que Madredeus representa o fado,

que é como é conhecido internacionalmente. Eu acho que não há nenhuma música que represente a música em geral. Representa aquilo que representa, é uma parte da música indiana. Não representa o geral da música indiana.

Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? Daquilo que eu vi e ouvi eu acho que é um instrumento que faz parte da cultura da música indiana, e que realmente, é como se... sitar e voz fazem todo o sentido juntos, e para além de que as pessoas relacionam, isto para falar daquilo que eu acho, eu acho que também para quem ouve de fora e para quem eventualmente pensa sobre a música indiana vai pensar em sitar, voz-sitar, portanto acho que sim. **E em relação a Goa, achas o sitar instrumento importante na música de Goa?** Eu não faço ideia. Porque eu não conheço bem a música goesa.

Qual o instrumento que escolheria para representar a música indiana? Talvez seria o sitar, sim. **Porquê?** Porque eu acho que na música, o instrumento mais puro é a voz. E o sitar é o que mais se aproxima da expressão vocal na música indiana. Por isso para mim faz todo o sentido que seja o sitar.

Que outros projetos musicais não indianos conhece que usem ou tenham usado o sitar? Assim de repente acho que não me recordo. Não me recordo de ter ouvido... Talvez com o Rão Kyao. Talvez tenha ouvido algum tema com o Rão Kyao. Mas acho que já foi há muito tempo.

Conhece outros instrumentos indianos? Conheço as tablas. (risos) **Muito bem.** E pronto e mais nada. **O sitar e tabla.** Sim. **Eu já te mostrei outro instrumento.** Ah já, o sarangi. **Sim.** O sarangi que é difícilimo de tocar. Por acaso não me esqueci do nome porque era tão esquisito. Pois o sarangi, exatamente.

Reconhece alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa? Neste caso o único que acho que se aproxima um pouco é o fado, por aquilo que já te respondi. **Sim já falamos um pouco sobre isso.** Sim. **E o género que representa Goa? lembraste como é que se chama?** Não. **Mandó.** Mandó, ok. **Reconheces alguma ligação entre fado e mandó?** Por exemplo o Panch Vorsam e o Adeus são mandós. Hum Hum. **Na tua sensibilidade há alguma ligação? Há alguns pontos em comum?** Eu acho que a nível melódico pode ter alguma ligação, porque não são notas cortadas, são notas longas, e isso no

fado nós temos muito. Sim, pode ter alguma ligação. **Achas que, mesmo em termos de produto final, quem chega de repente a uma sala e ouve um fado e ouve um mandó, possa confundir uma coisa ou outra, independentemente da língua?** Não isso talvez não, por causa da expressão dos instrumentos e da expressão da cantora, ou da intérprete. Isso já não acredito. Estou a falar, aquilo que se pode subentender ouvindo já várias vezes, portanto fazendo uma análise mais crítica, mais objectiva, agora as sensações, as primeiras sensações que tens, desperta-te porque é exótico, a música goesa, por causa do sitar, por causa dos instrumentos, por causa da forma como se coloca a voz e como se canta. Isso é a primeira sensação, e assim de repente não vais associar de forma alguma a algum tipo de canto português. Acho que não.

Qual a razão da escolha do sitar neste projeto? Acho que a ver precisamente com o facto de acharem que o sitar é o instrumento que melhor caracteriza a música indiana. Talvez por influência dos filmes de *Bollywood*, por exemplo. Do som que se ouve. Porque, eu não te sei responder bem a isso. **Eu vou te fazer a pergunta de uma outra forma. Temos o Nuno Sampaio, o António Chainho, que quiseram fazer o Lisgoa, e então, acharam que tinham que escolher um instrumento, do lado de lá do mundo.** Pronto, nesse sentido eu acho talvez que... **porque é que o escolheram?** Porque eu acho que auditivamente é aquele instrumento que mais se parece com a voz. É um género diferente mas assume mais ou menos o mesmo papel que a guitarra portuguesa tem com o fado, acho que tem a ver com isso.

Na impossibilidade de haver um sitar no projeto, qual seria o instrumento escolhido? Talvez outra voz... para já porque eu não conheço, ah eu não sei, o sarangi, conheço só de o tocares um pouco, mas eu não sei como é que funciona na música indiana. E se fosse outra voz, ... havia um diálogo com outro instrumento que era outro aparelho vocal, e acho que era a melhor forma de isso representar aquele ambiente que eu já vi, tradicional na música indiana.

A opção para o Lisgoa seria sempre um instrumento de cordas? Não faço ideia. Não sei.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Eu acho que demorámos algum tempo a maturar esse equilíbrio. Porque, porque eram muitos instrumentos. No sentido que tinhas dois instrumentos melódicos, a guitarra e o sitar, depois

tinhas também a guitarra do Tiago mas fazia a função, pronto, fazia outro tipo de função, mas a questão principalmente quando tinhas guitarra, sitar e duas vozes, eu acho que demorou algum tempo a maturar porque estávamos todos mais ou menos a criar linhas melódicas, e isso para o ouvinte pode criar alguma confusão. Mas acho que conseguimos o objectivo. Acho que conseguimos depois no final, dar espaço uns aos outros e conseguimos conviver uns com os outros.

Acha que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? Acho que sim. Acho que o sitar assumiu muitas, assumiu a melodia muitas vezes sózinho, e deu para perceber a beleza do instrumento. E acho que fizeram sim, uma boa homenagem ao sitar. Pelo menos daquilo que eu conheço, do que é tocar sitar. Lá está. **E no espetáculo? Também teve o seu espaço merecido? Uma coisa é o disco , outra coisa é o espetáculo.** Sim. **Porque no disco ele quase que representa o início do processo ... sim... sim... e por exemplo, o nosso último espetáculo representa o fim desse processo.** Exatamente. O sitar ficou bem representado por exemplo naquele tema que tu tocaste sózinho com o Manu... **Sim, sim.** Aí dava para perceber melhor, como é que o sitar funciona. Pronto. Quando estávamos todos, é aquilo que eu já te disse. Foi um bocado difícil de gerir, foi complicado e cada espetáculo foi complicado até por razões técnicas, ou porque às vezes era complicado ouvirmo-nos uns aos outros e essa gestão era mais complicada. Mas eu acho que não só o sitar mas todos os instrumentos tiveram a oportunidade de se mostrar um pouco, sendo que o sitar, por causa desse tempo que tu tiveste, desse tema que tocavas, tinha um pouco mais de destaque que os outros instrumentos. Por isso acho que sim, que foi bem representado, que foi uma homenagem muito bem conseguida.

Em que escarapate procurarías o disco “Lisgoa”? Bom, devo dizer-te que eu não concordo com as secções de música, eu acho que dificulta imenso principalmente agora por causa do *world music*, e mistura-se tudo e há imensos projetos em que se misturam culturas a nível musical e criam projetos, olha! Das duas uma, ou ia descobrir em música étnica.... no fado eu não ia mesmo quer dizer, talvez só pelo nome António Chainho talvez pudesse pensar, ok, António Chainho-guitarra portuguesa, guitarra portuguesa-fado, deixa lá ver se lá está. Mas eu acho que eu ia, não sei se existe, porque eu nem sequer ligo muito a isso. Eu procuro, eu sei um nome ou dois, chego ao guichet: Olhe, eu quero este disco, e nem sequer vou procurar. Numa música étnica, sei lá! *World music*, talvez, talvez. **Ia-te perguntar se consideras o projeto *world music*.** Eu não te sei bem definir o que é que é *world music*,

porque uma coisa são os músicos que trabalham na *world music* outra coisa é como a *world music* nos é vendido a ideia. Por isso eu não te sei dizer bem o que é. Para mim, tem um sentido positivo mas eu sei que para muitos músicos tem um sentido negativo. Que é...é como se juntassem, de certa forma é como se estivessem a separá-los do resto dos músicos, como se aquela música fosse, ok, anda lá buscar as etnias todas e, aquilo tudo e vamos misturar como se fosse um jardim zoológico, entre aspas, eu já ouvi coisas assim, extremistas desse género. Eu não concordo nada. Eu acho que ...se se der a dignidade a esses músicos, eu acho que essa música sim, tem que...deve chegar a toda a gente, porque é interessante culturalmente. Agora, eu não te sei dizer se este projeto é *world music*, no sentido de mostrar um pouco da cultura indiana e um pouco do fado, é. Não sei se foi a pensar nisso sequer, ou não sei se passou pela cabeça... do Cháinho não deve ter passado, isso pela cabeça. Mas não sei se houve esse intuito,... mas por outro lado ao fazer a fusão da cultura estamos a criar uma sonoridade diferente, uma sonoridade que não se adequa a qualquer outro tipo de concerto, a não ser um concerto em nome do próprio, mas talvez a nível comercial se encaixe no *world music*... por causa das duas culturas serem diferentes e fazerem fusão. Se é ou não, não te sei dizer. **E achas que essa fusão originou uma identidade própria chamada Lisgoa ou é apenas a mistura de duas coisas, uma simples mistura?** Eu acho que cria sempre uma identidade nova. A partir do momento em que tu juntas um grupo de pessoas e cada uma tem a sua sabedoria numa determinada função e tu estás a misturar isso, estás a criar uma coisa nova. É o nascimento dum filho, á algo de novo, em que tu dás uma parte, outro dá uma parte, outro dá uma parte, conseguimos ali uma coisa diferente, uma coisa nova, uma identidade...sim. Que por exemplo na minha opinião até poderia dar seguimento, isto realmente se fosse algum objectivo de continuar este projeto, poderia seguir-se para outras zonas, podíamos crescer dentro do projeto, eu acho. Talvez não tivesse havido esse tempo, se calhar não houve essa preparação, a forma como o disco foi concebido se calhar foi demasiado técnico, se calhar não tivemos esse tempo de nos conhecermos uns aos outros como deve de ser e ... perceber o que cada um contribui na verdade para o projeto e saber o que é que cada um pensava daquilo, pronto, por isso eu acho que poderíamos ter crescido ou poderíamos crescer, eventualmente nesta identidade que seria a fusão entre a música indiana e o fado. Desculpa, qual é a pergunta de base? Já me esqueci. Agora já estava a pensar noutra coisa qualquer... **Isto já era uma pergunta como resultado da tua resposta, era se havia uma identidade nova...** Exato... Mas eu creio que sim. Eu acredito que sim. Eu acredito sempre que quando.... basta serem duas pessoas a juntarem-se e criarem arte, algo de novo, acho que criam uma identidade nova.

Entrevista a Rubi Machado

Realizada em 27-10-2011

Função cantora

Naturalidade João Belo, Moçambique

Tempo de experiência profissional 34 anos (canta desde 1978)

Está neste projeto desde o seu início? Não

Que motivos levaram à escolha deste tema? (Lisgoa) Penso que foi pela viagem que ele fez. Pelos temas que ele escolheu. **Por que é que ele escolheu um tema relacionado com a Índia ou com Goa?** Pelo que eu sei ele já teve trabalhos com a China, com cantoras chinesas, e com o Brasil. Penso que era mais um, para ser diferente. **Para ser diferente?** Acho que sim. (risos)

Acha que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? Penso que a diferença está na língua, mas o estilo de música é praticamente parecida. **Achas que é parecida?** É igual, só que, dá-me a impressão que eles agora misturam um bocadinho mais de música portuguesa e fogem um bocadinho aos instrumentos indianos. **Estou a perguntar-te a diferença entre a música goesa e a música do resto da Índia, na própria Índia.** Exatamente. É uma coisa que eles fazem em Goa, fogem um bocadinho aos instrumentos. Eles estão a fugir um bocado pró cinema. Tiram as tablas, tiram os instrumentos mais típicos. **Isso em Goa!?** Em Goa.

Porque se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Olha que isso! Estou um bocado fora do projeto. Não sei responder a isso. **O que é que te poderá vir à ideia? qual poderá ter sido a razão?** Eu penso que o mestre, ou quem fez o CD, não sei quem é que fez o CD, eles não sabem que é diferente, a música goesa, ou a música de outra coisa. Para mim é tudo Índia. Música goesa como as músicas de Bollywood, é tudo indiano. Não tem diferença, porque há marathis, há punjabis, há vários, bengalis. É tudo é música indiana. Aliás eu recebi um comentário, dum video do Youtube, do Zindagi, ouve um que disse que o mestre devia estar doido, em pôr esse tipo de música, uma vez que o álbum se chama Lisgoa. Ele de certeza que é um goês a falar, que queria só músicas portuguesas e goesas. Não sei se tu viste esse comentário! **Não. Tu falaste-me nele. O que achas desse comentário? Faz sentido?** Acho que ele é ignorante. Não faz sentido. Lisgoa? Até porque o álbum só tem dois

mandós. O resto é tudo músicas de Bollywood. Agora só se faltou informação a quem produziu o álbum. Pode ter sido. Falta de informação. Eu acho que,... eu não sei quem é que escolheu o Lisgoa, o nome “lisgoa”. **Deve ter sido o Nuno Sampaio, não sei. Achas que se houvesse mais informação...o álbum seria melhor! Era?** Eu penso que sim. **E o que é que podia acontecer para o álbum ser melhor?** Por exemplo, naquela música do “Beijo”, que puseram uma mistura de, a parte que a rapariga canta, por acaso eu não canto o que ela rapariga canta, “*Jai Ram Shri Ram*”, isso não combina com o que a fadista canta. Não tem nada a ver. Acho que foi uma coisa fora do contexto. Não tem mesmo nada a ver.

Conhece a música indiana? Conheço. (risos)**Costuma ouvi-la?** Muito. **O que sentes ao ouvi-la?** Eu gosto um pouco de tudo. Das músicas mais calmas, mais clássicas, eu sinto paz de alma. Quando estou stressada, oiço. Faz-me bem ao coração, à alma.

Que músicos indianos conhece? R.D. Burman, para mim acho que é um dos melhores músicos. **Mais. Esse nome que referiste é um compositor de Bollywood!?** Músico, músico mesmo? Nunca vi assim por esse lado. **Sabes dizer um músico, só? Seja de que género fôr.** Ravi Shankar. Talvez o Ravi Shankar.

Acha a música de Bollywood representativa da música indiana? Penso que sim, acho que sim. **Porquê?** Representa a música indiana. Basta falar em *bollywood*, a pessoa já está a ver do que é que se trata.

Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? Acho. Importantíssimo. O sitar e tabla. **E da música de Goa?** Eu para mim... a música de Goa não tem diferença do outro tipo de música. Os goeses lá, é que estão a transformá-la. Para mim música de Goa é uma música indiana. Cantada em goês, é uma música indiana. Música indiana, de Goa. Se eu ouvir uma música *punjabi*, **Mas daquilo que conheces da música de Goa, o sitar faz parte dos instrumentos escolhidos para representar essa música?** Não me parece, não me parece.

Qual o instrumento que escolheria para representar a música indiana? Tablas. **Porquê?** Porque acho que é típico. Tabla. **Mais do que qualquer outro instrumento?** Penso que sim.

Que outros projetos musicais não indianos conhece que usem ou tenham usado o sitar, aqui em Portugal? Tirando o mestre não conheço ninguém. **Nem recentemente te lembras de nenhum projeto português que use sitar?** Quer dizer, agora este teu, ah a orquestra, já me estava a esquecer.

Conhece outros instrumentos indianos? O santoor, conheço... como é que se chama aquilo, o *sarangi*, tablas, não me lembro de mais nenhum.

Reconhece alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa? Não. Não estou a ver. **Consideras o fado um estilo de música portuguesa!?** Típico. **E o mandó reconheces como um estilo de Goa. Achas que há alguma relação entre fado e mandó?** O mandó, não me parece ter ligação com o fado. Tem é com as músicas alentejanas. **Alentejanas?** Para mim tem. Penso que liga-se mais àquele estilo, ... pronto, como os alentejanos cantam. Tem mais a ver com o mandó do que propriamente o fado.

Qual a razão da escolha do sitar neste projeto? Desde que ele quis fazer qualquer coisa ligado à Índia, penso que foi muito importante em ter posto o sitar. **Foi essa a razão?** Penso que sim.

Na impossibilidade de haver um sitar no projeto, qual seria o instrumento escolhido? Talvez pusessem mais um guitarrista. **Mas aí a representação da Índia deixava de existir!?** Deixava de existir, exatamente. **Então qual seria o outro instrumento, sem ser o sitar?** Sem ser o sitar não estou a ver mais nenhum. Não estou a ver mais nenhum. Tinha que ser o sitar. **A tabla poderia ser uma escolha?** Poderia. Aquilo não é tabla, que o Manu está a tocar? **O Manu toca tabla mas não é um tablista.** Na minha opinião se pusessem um verdadeiro tablista ficaria melhor.

A opção para o Lisgoa seria sempre um instrumento de cordas? Tinha que ser cordas mesmo. **Era?** Sim. **Para representar um instrumento da Índia?** Da Índia com o fado. Portanto tinha que ser mesmo com cordas. Não podia ser outra coisa. **Mas há pouco disseste que, em caso de não haver um sitar, pelo menos a tabla deveria existir!?** Sim. A tabla deveria existir. O nome está mesmo a dizer, não é? Lis goa. **Achas que, por exemplo poderia ser possível, a guitarra ser acompanhada com tabla?** Não havendo um sitar por exemplo? Com sitar fica mais completo. Acho que completa mais com o sitar.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Foi. Combinam-se muito bem. Dão-se muito bem. Entendem-se entre eles. (risos)

Acha que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? Não. Podia ter sido mais... como é que se diz? Podia-se ouvir mais, o sitar. Ouve-se muito pouco. **E no espetáculo?** Melhor no espetáculo do que no CD. Sobressai mais no espetáculo. No CD não dá muito nas vistas, podia haver mais. Mesmo nas canções que não são indianas. Podia-se pôr o sitar mais alto.

Em que escaparate procuraria o disco “Lisgoa”? Penso que seja no fado. **Sim?** Acho que sim. Por o nome do António Chaínho. **Considera-o um projeto “World Music”?** Na maneira como o CD está feito, não. **Porquê?** Na minha opinião o CD está mal feito. A vocalista está mal escolhida. **Referes-te à vocalista indiana ou à vocalista que representa a música portuguesa?** Não, a que representa a música portuguesa está muito bem representada, a que representa a música goesa está muito bem escolhida. Agora a indiana, é a que não está bem escolhida, uma vez que ela canta com um sotaque!?! Ela tinha que ser uma cantora que cantasse indiano. Tipicamente indiano tal como a fadista canta e como a outra senhora canta, a Sónia Shirsat. A indiana canta com um sotaque que não tem nada a ver com Índia. Está mal escolhida. É a minha opinião.

Entrevista a Luis Santos (Som)

Realizada em 10-11-2011

Função Técnico de som

Naturalidade Lisboa, Portugal

Tempo de experiência profissional 19 anos

Está neste projeto desde o seu início? Sim

Que motivos achas que levaram à escolha deste tema? (Lisgoa) Eu acho que foi uma vontade do mestre. A primeira vez que fui confrontado com a ideia, é o Nuno Sampaio que me pergunta a mim o que é que eu acho, não é? E nós como já trazíamos os fados por trás, e as guitarradas do mestre, eu sempre bati um bocadinho na tecla que preciso do grave, queria

sempre um contrabaixo lá, que não aconteceu na altura, imediatamente, aconteceu depois à posteriori como tu sabes, mas foi-se encontrar essa frequência harmónica nas teclas do Xavier. Então a partir daí eu perdi um bocado a mão, o Nuno perguntou-me o que é que eu achava, e de repente eu sei que eles os quatro, o Xavier, o Tiago, mestre e Nuno, vão pra Índia à procura de sonoridades para poderem executar o trabalho. De misturar a guitarra portuguesa com música indiana. **Mas há aí dois pontos que estás a referir, um é um lado mais ao nível musical, da procura do grave que não encontras**, isso é uma parte técnica minha, **mas a minha pergunta é em termos temáticos**. É como te digo, acho que o mestre é que sentiu curiosidade, necessidade de... já estava muito fado e o mestre gosta de trabalhar com outras vertentes, não é? E então foi-se à procura de vozes indianas, outros instrumentos para de facto se conseguirem compor. Acho que a vontade é do mestre. **Já tinhas sentido essa necessidade de uma baixa frequência ao nível dos instrumentos, chamaste a atenção ao Nuno e ao mestre antes de eles irem para a Índia?** Sim, tinha a ver com quem eles se iam juntar para fazer o projeto. E daí, mais o Xavier com familiares lá e perfeitamente conhecedor do género musical, pronto, assume uma posição de produtor musical, compositor arranjista, mais por aí, orientador do projeto, um por ser indiano não é por ter familiares e por conhecer bem, acho eu, mas a minha coisa era mais o fado é uma coisa muito médio agudo. A frequência mais baixa que tu baixas num fado estão para aí a 120Hz que é o bordão **é o Mi da guitarra**, tás a ver? a seguir tens a portuguesa que é toda agudinha e estridente não é? E depois quando metes vozes femininas em cima, então, não tens mesmo hipótese nenhuma. Não existe o pum pum, não é? Que sempre foi uma coisa que, aí senti eu necessidade porque acho que, são essas frequências que dão o *beat*, que te dão o andamento, não é? Que te fazem mexer. Tem a ver com os bombos, os baixos. E já que o mestre estava a sair mais do fado e a entrar numa coisa que nós sabemos que tem ritmo, não é? A música indiana tem ritmo, tem tempo, tem outras coisas que o fado aí é muito mais elástico, não é? Puxa pra trás, puxa pra frente e tal, eu sugeri logo um contrabaixo pá, porque muda-te, para além do espectro sonoro ficar muito mais rico, não é? Porque preenche-te ali um buraco, tás a ver? Eles tinham a possibilidade de fazer uma coisa mais ritmada, e não aquela coisa do fadinho tradicional e, com um tempo assim muito bailante, não é?

Achas que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? Não tenho conhecimento suficiente para te responder a essa pergunta. Como lacuna minha. Falta de cultura musical. Se eu te comparar música tradicional com Goa Trance é muito diferente, (risos) tás a ver? Mas não tenho o conhecimento suficiente para te responder a isso. **Ok, faço-**

te esta pergunta também porque Lisgoa pressupõe Lisboa e Goa exactamente, a origem da música tradicional indiana misturada. Sim, sei que é diferente de Ravi Shankar, mas não tenho conhecimento nem grau académico para te dar uma resposta a isso.

Porque se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Pop. Por estar a dar, não é? Se calhar por tentar chamar um bocadinho a uma coisa que até... o Hollywood tá a ir buscar agora, não é? Ou seja o cinematográfico também está a fazer a mesma coisa. Acho por serem temas mais orelhudos, mais *catchy*, também para se poder vender, não é? Ainda por cima como nós em Portugal não temos tanta tradição de ouvir muita música indiana, qualquer coisa que seja mais orelhuda é mais simpática para tu cativares um povo que não está..., podendo estar aberto não é conhecedor do género musical, por isso é um bocado indiferente. É a mesma coisa que chegares aí e meteres Tony Carreira na Índia, ou sei lá, um pimba qualquer. Eles não sabem bem a diferença entre o fado, o Pop-rock nacional, e a música pimba, não é? **Mas não te questionaste porque é que o álbum ao chamar-se Lisgoa, portanto transportar consigo um determinado conceito e depois as *bollywood songs* terem muito pouco a ver com Goa? Pois Por acaso pensaste nisso?** Não. Lá está como te dizia na pergunta anterior, não tenho conhecimento musical para sequer chegar a esse ponto.

Conheces a música indiana? Pouca como te digo. É lógico tenho uns discos, conheço alguns antigos, algumas coisas modernas mas não tenho assim grande conhecimento. **Costuma ouvi-la?** Em espetáculos. (risos) Não ponho a tocar em casa. **O que sente ao ouvi-la?** Tem uma energia muito própria. As claves rítmicas são diferentes de toda a clave anglo-saxónica que nós usamos hoje em dia que vem principalmente da América do Sul. Como tu sabes, as bases rítmicas que nós temos, nós vimos da música clássica, não é? Não temos bateria, não temos ritmo nenhum. Tu comesças a ter ritmos que vêm das Áfricas, das Américas do Sul, introduzidos na América ... que vão ao Blues e ao Jazz não é? E depois nós europeus é que importamos esse género. E o que acontece é que todas as bases rítmicas que nós temos que têm na realidade 200 anos ou 300, não tem muito mais, porque como é óbvio, os Estados Unidos têm 500 não é? Não têm grande hipótese, são muito claves que nós conhecemos, que nos ficaram entrosadas, que conhecemos desde raiz, e há uma coisa gira que a Índia tem: para além daquela parte técnica das cordas simpáticas, dos harmónicos do sitar, que te dá aquele som de voar, não é? Espacial, uma coisa que te deixa assim bem aéreo, os ritmos também são assim eléctricos àquele ponto, da histeria, daquelas coisas da dança, chegarem assim a uma loucura que todos temos e, acho piada. A energia que me transmite é

essa. Assim uma coisa bem na cabeça, bem de voar e que te pode levar a uma loucura não é? Dançares uma noite inteira sem...**um estado de transe é isso?** Um bocado. Um bocado drogado. **Então os ritmos que estão mais ligados a nós, os tais ritmos que nós importámos da América do Sul ou de África, não te fazem chegar a esse estado?** Não têm o transe **Não têm o transe** (risos) Não chegam lá. É lógico, e conhecemos, a salsa, o samba, o... não é? Vários géneros musicais de danças de salão até, que são hoje bem conotados com os Alunos d'Apolo se quiseres, essas coisas, são ritmos muito mais matemáticos, muito mais **lineares**. O que eles balançam mais é bem uma síncopa. Não é? Uma coisa qualquer que te dá, mas dá-te uns movimentos matemáticos, estudados, uns passos de dança, já são todos, toda a gente sabe como é que se dança um tango uma valsa, umas coisas, não é? Enquanto que a música indiana pra mim não tem isso. Tem uma viagem, um disparo.

Que músicos indianos conhece? Ravi Shankar, Vishnu Mau **Vishnu Mohan Batt** (risos), eu conheço poucos como te digo. Ouço coisas como tu ouves em todo o lado. Mas nós temos sempre um bocadinho,... ou é tradicional e é música que tu identificas como, música mais séria, ou então vamos todos sair com uma gargalhada atirados a *bollywood*, não é? Não há aqui meio termo, no género. Mas não sou... é como te digo, não tenho grande conhecimento musical de música indiana.

Acha a música de *bollywood* representativa da música indiana? Claro, como o pimba é representativo da música portuguesa. Quer aceitemos quer não aceitemos, as pessoas vão ver... às vezes os géneros musicais, eu acho que não são ideias que saem da cabeça das pessoas e já tá. E apareceu, e forem criados os géneros. Não, é um bocado uma mutação, que vamos tendo, musical, do que o público pede., não é? E depois, ou somos mais ecléticos ou menos, ou tens mais cultura ou menos, que depois leva a esses acontecimentos de *bollywoodes* como nós temos a música pimba, há quê 10 anos, não?

Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? Essencial, não é? Quer dizer, então? É icónico. Como a tabla é também, não é? Os instrumentos são o que são. Aquelas sonoridades só são produzidas por aqueles instrumentos. Não consegues bem... imagina fazer música indiana com uma guitarra eléctrica, quer dizer, não tem...não consegues. São ícones mesmo. Não consegues fazer sem. **E da música de Goa?** Lá está, não tenho o conhecimento suficiente para te responder a isso. (risos) Desculpa lá, estou a

perceber que é exatamente no sítio que tu tens interesse que eu tou aqui com... **Não, não faz mal.**

Qual o instrumento que escolheria para representar a música indiana? O sitar. Acho que sim. **É...Porquê?** Porque acho que aquelas notas simpáticas, aquela técnica da construção daquele instrumento, faz aquela viagem que eu te falava há bocado. É por aquelas simpatias todas, não é? Não estares a tocar numa nota, representativa, mas estares a ter vários harmónicos simpáticos a tocarem, que 1) dá o timbre ao instrumento 2) dá praticamente o nome à música. Porque se não tiveres, e tiveres um tablista e tiveres só uma dançarina com guizos nas pernas não é? Sabes que é normalíssimo, não é? Na música indiana, parece que não é música indiana. Se retirasses, para mim já podia ser qualquer coisa oriental na mesma, porque não deixa de ser oriente, isso é mais pra norte ou mais pra sul, eu aí já não conseguia identificá-la como indiana. Podia ser chinesa. **O sitar dá-te uma informação de quê? Que é do norte ou que é do sul?** Que é indiano, que não é chinês. Entre guizos e batuques já é China. **Para ti é o sitar que põe a marca!?** É **Que põe o carimbo.** É.

Que outros projetos musicais portugueses, não indianos conhece que usem ou tenham usado o sitar? Para além dos teus? (risos) Para além dos teus não conheço mais ninguém. **Ok.** Era suposto? Podes-me dar exemplos? **Eu pergunto-te se conheces.** Para além dos teus não conheço.

Conhece outros instrumentos indianos? Tabla, sitar, deixa ver...eu já fiz muita coisa, mas dizer-te os nomes deles eu não sei. **Consegues eventualmente se te vier à cabeça, mesmo que não saibas o nome, consegues descrever alguma coisa? Que penses que seja da Índia?** O percussionista também usa uma darbuka. **Sim. Mas a darbuka não é indiano.** Não é indiana? **Não.** Mais aquela nota pedal do... **a tamera?** Da tamera. **Ah isso sim, isso é indiano.** Também é completamente indiano. Agora assim não te sei dizer mais. Já vi uns tipos a tocarem uns instrumentos muito estranhos daquelas coisas feitas em pele, parecem quase africanas, que não sei se são indianas ou não. Aquelas meio feitas em pele com umas cordas...aí não sei. Há ali, entre a parte oriental de África e a parte indiana, eu perco-me assim um bocado. E depois a China, também tem uma cor completamente própria, e aí uma pessoa consegue separar umas coisas das outras. Não é? Mas também olha, entre a China toda não te sei dizer o que é que é do norte ou o que é que é do sul, é igual.

Reconhece alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa? Nós temos tradição disso desde os descobrimentos. Eu reconheço ...tenho ideia de saber que existem temas antigos tradicionais que acho que têm a ver com a nossa música tradicional também. Não te sei identificar, quer dizer, plasticamente noutras artes que não a música aí temos, somos os *long faces* e os narigudos não é, que eles faziam nos baús e na arcas, aquelas coisas que nós sabemos que funcionaram na ... como as moedas de troca e como a nossa influência em Goa como descobridores. Não posso ajudar muito mais. Tenho a ideia de existir qualquer coisa musical mas não te sei dizer o quê. **Eu vou fazer uma aproximação aonde eu quero chegar. Fado e mandó. Já ouviste falar nos mandós!?** Já ouvi falar. **Nós temos dois exemplos no disco, que é o Adeus e o Panch Vorsam.** Ah sei. Tem a ver, mas depois também tem aquela parte indiana que **Essas duas são mandós sim são músicas tradicionais goesas. O que eu te estou a perguntar é se encontras alguma ligação, alguma ponte, alguma comparação entre o nosso fado e os mandós de Goa.** Melódica sim mas depois harmónica não. Provavelmente porque tem a ver com os instrumentos que são tocados, não é? Mas melodicamente, ainda por cima quando tens duas vozes femininas percebes, que a coisa está ali. É aquela coisa que o fado tem. A saudade e ser melancólico, e tem a ver uma coisa com a outra. Nós depois só íamos à festa com um virazito. Não temos um *Joota Japani*, não temos uma coisa vivaça a saltar, não é? Mas sim, o fado aí diria que sim, que tem a ver. **Encontras então qualquer ligação!?** Melódica, como te disse, aquela parte **melódica sim harmónica não !?** Sim. Acho que sim. Mas provavelmente há-de ter a ver ou com o tipo de composição ou com o tipo de instrumentalização usado, não é? Os instrumentos serem diferentes, e fazerem coisas diferentes. Mas sim, é um choro triste, é um canto pesado. Com aquele pesar que o fado tem, **que puxa pra trás também, não é?** que simboliza muita dor.

Qual a razão da escolha do sitar neste projeto? Foi porque havia um sitarista aqui em Lisboa? Não, eu acho...eu ainda ouvi umas gravações daquelas que eles fizeram lá, que nós sabemos que não, nada foi aproveitado no disco, não é? Um *loopzinho* dum violino lá dum senhor **sim sim de Bangalore** exatamente, lá dumas pesquisas, dumas gravações que eles fizeram. Mas, como te digo. Para mim é icónico ter um sitar na música indiana, se fizéssemos Lisboa sem um sitar, era assim um bocado estranho. Acho que os portugueses não iam ter a percepção que era música indiana que estávamos a falar.

Na impossibilidade de haver um sitar no projeto, qual seria o instrumento escolhido?

Violino, a rebecca, aqueles violinos com um timbre meio estranho que eles têm, mas é como te digo. Para mim é icónico, por isso iria ter mais dificuldade em identificar se de facto estávamos a fazer de facto música indiana, ou se seria outra coisa, ou seria outro género de arranjo, não é? Acho que o público em geral iria sentir isso.

A opção para o Lisboa seria sempre um instrumento de cordas? Eu julgo que sim. Aqui por duas razões. Sabes bem que na altura da composição e do arranjo, sempre foi uma grande dificuldade porque na realidade os dois instrumentos que são a força do próprio projeto, são ambos instrumentos de corda, estão ambos numa tessitura harmónica muito parecida, muito em cima um do outro, o que deu o desafio, não é? Ou seja, tu de facto tens uma guitarra portuguesa num lado e o sitar no outro, que tanto um está a simbolizar um género musical como o outro, como podem ser competidoras mas também podem ser amigos, não é? Quer dizer, e existir o espaço para um tocar e o outro também poder tocar. Se podia ser outro, podia mas lá está, imagina que era o violino como falamos há pouco, já não competiam da mesma maneira. Assim são dois instrumentos tocados com plectro, **sim, exacto... não é corda friccionada mas sim beliscada....exactamente. ok , ok**, tem tudo, para mim tem tudo a ver. **Eram as mesmas armas.,exacto estamos a lutar com as mesmas armas** exacto. Para equilibrar.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Aqui eu faço a pergunta tanto para o disco como para o espectáculo. Primeiro são coisas diferentes, são situações diferentes. No disco eu achei equilibrado. Depois, quando saltámos para palco houve ali um desequilíbrio mas acho que nem foi o problema do choque entre a portuguesa e o sitar. Nós tínhamos um problema na corda mas era dos teclados, naqueles *voicings*, naquelas coisas que aí tivemos assim.. é como se existisse lá mais um a querer entrar na guerra. Está a perceber? E depois foi amenizado, e depois quando entrou o contrabaixo então.... ganhaste o espaço, ganhaste a leitura toda, e aí voltou a equilibrar tudo. Acho que não existia nada, o sentimento de ser música indiana a mais para o fado a menos, e nem o fado a mais para música indiana a menos. **Ok**. Ainda por cima tiveste temas muito bem conseguidos, de facto a puxar aqueles corridinhos que o mestre faz com a guitarra portuguesa em cima de um tema indiano, não é? E teres o sabor duma música com o ritmo da outra, e tiveste coisas muito bem conseguidas. **Então deduzo, estou a compreender que ao vivo houve um equilíbrio então que não houve no disco, devido a tal presença do**

teclado que era o tal terceiro elemento a querer entrar na guerra!? Sim, mas pronto, produção do disco é um bocado diferente, escondes mais umas coisas e tal, lá está, o disco ficou com uma cor de ... as teclas, as sonoridades do teclado, eu achei pouco bem conseguido. Basicamente porque estamos a falar de ... estamos a tentar misturar dois géneros musicais tradicionais e estás a espetar com música eléctrica em cima daquilo, ou seja, nem cabe lá um piano acústico nem cabem, quer dizer... uns *voicingzinhos* com uns violinos umas coisas assim que até dava, mas depois coisas que não davam, tanto que depois quando é tudo rearranjado para contrabaixo, comesças a ter o acompanhamento da viola a agarrar os dois, tanto o sitar como a portuguesa, e comesças a ter uma riqueza completamente diferente **nunca antes vista** nunca antes sentida, exatamente. Acho tem a ver com... estas coisas da electrónica são giras mas é quando tu “samplas” **no seu espaço próprio** sonoridades que têm a ver com as tradicionais. E então tu podes estar a tocar nas teclas, instrumentos que parecem outros, tipo como se fossem os tradicionais. E isso aí não achei muito bem conseguido. Quer dizer que na altura do disco e na altura do início da estrada. Tanto que se refletiu imenso no final, que ficámos todos com aquela triste sensação que...não é?... Agora que isto estava mesmo bom...**para gravar**... é que vai a acabar e que ficou assim um bocado ... ah pá ...fogo! andamos a trabalhar tanto para isto... **morreu na praia**.... não é?... E quando está mesmo muito bom ... e se calhar como tu estavas a dizer, podias era começar a gravar aí , **exato**...não é?...Seria um disco muito diferente daquele que saiu... fizemos gravações no Olga Cadaval que estão no site, se calhar se tivéssemos feito isso cá mais para o fim já não tinha nada a ver, não é? **sem dúvida que não**... tinhas muito mais a sensação da proposta Lisboa e Goa, não é...sempre foi.

Achas que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? Sim. Sim **E no espectáculo?** Também. Como te digo, achei equilibrado. Se calhar no princípio senti-me ... Lembras-te do Xavier a dizer ... pára com isso e tal... faz antes uma coisa repetitiva... e ... e...como é que ...tentou influenciar muito a tua área criativa... e o ponto do trabalho do sitar, não é? Se calhar a fazer coisas que não têm muito a ver com o sitar...frases que não têm muito a ver com o que é usado no sitar. Depois mais tarde, com a saída do teclado, com o espaço que se criou com **a saída do teclado e do teclista** (risos) claro como é óbvio... com o arranjo da viola, a sustentar muito mais dois instrumentos solistas...achei equilibradíssimo, quer dizer, é como te digo, há temas muito bem conseguidos em que tu consegues mesmo ter um e o outro e não sentires... tipo... ora está aqui um guitarrista a espetar notas ... oh, não é? Não, há espaço para um solo, espaço para outro, mas depois sabes que ele é fantástico com estas

coisas do fala tu que eu depois vou atrás de ti, e agora vou te imitar ...e ele gosta de...das... desgarradas....daquela coisa da adivinha, quer dizer... o que é que este vai fazer agora para depois eu ir lá imitar a seguir... e então tu aí tens imenso equilíbrio, porque tens um instrumento a falar para o outro e o outro a falar para o primeiro...pergunta resposta, **sabes que isso é uma coisa que também existe muito na música indiana, ok, uma coisa que eles têm que é o *jugalbandi*. Portanto quando há espetáculos, pressupõe-se que sejam solistas mas por vezes há espetáculos com dois solistas, então o diálogo, exacto, é uma coisa que é muito pergunta-resposta...como por exemplo, se há sitar e tabla, o diálogo é entre o sitarista e o tablista. Portanto, não que a tabla responda com notas, mas o desenho rítmico que o sitarista faz, o tablista e depois... copia-o exato.**

Em **que escaparate procuraria o disco “Lisgoa”?** Jesus.... ! Eu acho que...não sei... eu sou uma pessoa que resolvo muito bem as minhas coisas não é? As coisas têm um sítio, uma altura, um momento, que, ou acontecem ou não acontecem. E acho que Lisgoa aconteceu numa altura certa, num tempo certo, não que eu ache que tenha sido muito bem planeado, mas as vezes se calhar é o movimento sorte, uma ideia que aconteceu. Como é que eu procuraria, onde é que eu procuraria? **Em que secção, em que secção? ... Vais à Fnac... Étnico... ou.. não sei, o que é que lhe chamas ...étnica ? Isso pergunto-te eu!** (risos) deve ser para aí, deve ser o que eles lhe chamam. Eu também não sou bicho de pôr muito carimbo, sabes? Hoje em dia , acho que a nossa contemporaneidade não o permite. **Concordo perfeitamente,** então uma pessoa não.... Onde é que eu ia pô-lo? Eu ia pôr na *World Music*, étnico qualquer coisa... mas isso é o que qualquer um de nós pode fazer. Se eu tiver aqui a tocar uma harmónica e tu tiveres a tocar um acordeão, pronto já é *World Music* porque um é americano e outro é português. (risos) **Consideras então o projecto World Music !?** Sim. **Porquê?** Porque é mesmo essa mistura. Porque é conseguires ter música dum lado do mundo a tocar ao mesmo tempo música do outro lado, e ser bem conseguido. E não defraudares nem uma nem a outra, e conseguires ter o equilíbrio, e no final estávamos muito bem conseguidos. **Achas que há como se juntasses por exemplo, café com cacau, e no final o resultado disso não é a soma das duas mas uma coisa com uma identidade diferente. Achas isso?** Os sabores...tramas-me um bocado. Eu digo sempre estas coisas, nós somos malucos comemos caracóis mas depois os outros comem baratas na China. Isto às vezes não tem muito a ver com os sabores. Acho que tem mais a ver com...se existir alguém que queira ouvir, que tenha interesse em ouvir, porque não misturares? Se houver alguém que gosta de cacau e café ao mesmo tempo, porque não deixá-lo beber? Não vais proibir a coisa. Se calhar,

acho que a coisa ficou bastante bem conseguida. Um, como falávamos há bocado, na parte da música antiga que nós fomos lá deixar a Goa quando descobrimos, ainda teres coisas que de facto unem muito bem umas com as outras, e o outro lado que é conseguires fazê-lo, arranjá-lo e pô-lo a funcionar porque de facto, tiveste grandes momentos de... pá, quando estávamos no FMM...tu viste o que é que aconteceu não é? Quer dizer,...nós nem queríamos que as pessoas batessem palmas e as pessoas andavam a bater palmas em cima do concerto, não é? Aquilo mexeu! As pessoas... primeiro estamos num festival de músicas do mundo, as pessoas estão mesmo abertas para ouvirem tudo ... **todo o tipo de mistura possível**... como é óbvio, não é? Agora se não o conseguires ele não é eficaz, não é? Então uma pessoa não vai querer a tua mistura de café com cacau. Tás a perceber? E se se criou uma coisa nova? Eu acho que não! Respeitou-se muito bem tanto uma área musical, tanto um género musical como outro. Criou-se sim, uma coisa nova que é tipo, perceber-se que dá para juntar, não é? E conseguir fazê-lo bem feito, e isso acho que ficou muito bem conseguido. Agora se é um género musical novo, eu acho que não. **Ok.** Acho que nem... percebes? nem se separaram. Esta é música indiana, esta é música portuguesa, e com muito respeitinho não vamos mexer nisto, porque tu conseguiste atirar tudo para dentro duma panela, mexer bem mexidinho e comer uma bela sopa de cacau e café, mas lá está... nova eu não diria. Aconteceram coisas com piada, teres uma cantora de fado a cantar indiano, e teres uma indiana a cantar o fado, não é? São assim umas coisas com piada que dão uma cor diferente, mas fica pela piada, não é um género musical novo, é ...não sei se é de repetir, mas quem é que sou eu para falar nisso? Não é? Há projetos aí que já se misturaram e vão no quarto ou no quinto álbum e as pessoas continuam a adorar, não é? E às tantas é um tipo da América do Sul, um francês, um holandês, um alemão e um chinês, e continuam a funcionar e são coisas que colaram, que pegaram, que o público gostou, e andou para a frente. Acho que se respeitou muito bem, teve bastante bem equilibrado principalmente no final. Aí deixo... fiquei com aquela mágoa... que merda... **de ter acabado**.... agora que estava tão bom ... agora é que íamos começar ... **ainda vai haver mais uns concertos!** Não faço a mínima ideia, não sei, julgo que sim - **Jugoslávia** – sim, Jugoslávia não Sérvia. **Sim, ex Jugoslávia.** não digas isso que eles ficam muito sensíveis. Eles não gostam dessa brincadeira, vai lá dizer Jugoslávia a um bósnio.

Entrevista a Luis Santos (Luz)

Realizada a 22-11-2011

Função *Light designer*

Naturalidade Portuguesa

Tempo de experiência profissional 27 anos

Está neste projeto desde o seu início? Sim

Que motivos levaram à escolha deste tema? (Lisgoa) Eu acho que o mestre queria fazer uma viagem, até ao Oriente e então nada melhor do que, e devido, aos nossos antepassados marítimos, se calhar nada melhor do que fazer esta viagem entre Lisboa e Goa. Daí o nome do projeto Lisgoa. **Mas o Mestre já lá tinha estado na Índia!?** Já, já lá tinha estado. Até que foram lá gravados alguns temas, e então ele deve ter decidido fazer este trabalho. **Achas que o facto de ele lá ter estado abriu-lhe algo imaginário? Abriu-lhe a curiosidade? Achas que isso pode ter influenciado a decisão dele?** Eu acho que sim, eu acho que sim porque, não presentemente mas a saber da história em si, ele mal que esteve lá já no passado ficou com aquele bichinho de fazer uma fusão entre o fado e música indiana.

Acha que há muitas diferenças entre a música goesa e a música do resto da Índia? Eu acho que sim, não me perguntes porquê. Porque também não sou, não tenho muito conhecimento entre as duas diferenças de música, mas eu penso que pelo menos a nível instrumental acho tem lá algo simultâneo. **Algo simultâneo?** Sim, que faça a junção entre a música de Goa e do resto da Índia. Há-de haver instrumentos, só por si, musicais, que fazem essa ligação.

Porque se optou por introduzir “film songs” no repertório do disco? Não sei se já tinhas pensado nisso. Não... sinceramente não mas, não sei...sinceramente, não sei. Se calhar isso já tem a ver com as conversas de bastidores, se calhar entre o artista e o manager, que nós técnicos se calhar não...

Conhece a música indiana? Não muito bem. **Costumas ouvir?** Não. **Ia te perguntar o que é que sentes ao ouvi-la, mas se não costumas ouvir...** Não não costumo.

Que músicos indianos conheces? Não conheço, tirando a Sónia não é? que é indiana, não não conheço.

Acha a música de Bollywood representativa da música indiana? São aquelas músicas que entraram no disco, que atualmente a Rubi canta. Eu acho que sim, eu acho que sim. Tem, até com a presença dela, eu acho que só, por aí tem.

Acha o sitar um instrumento importante na música indiana? Acho. Acho muito importante e adoro o som do sitar. **E da música de Goa?** Acho. De Goa, de toda a Índia e se calhar de mais alguns países ali do Oriente, todos eles têm praticamente o sitar.

Qual o instrumento que escolherias para representar a música indiana? O sitar, a flauta,... o clarinete, não sei. **Porquê? Desse todos que disseste consegues eleger um?** O sitar. **Porquê?** Porque a pouca coisa que eu oiço indiana, o sitar está lá presente.

Que outros projetos musicais portugueses, não indianos, conhece que usem ou tenham usado o sitar? Pá, o próprio Paulo Sousa nos seus concertos, nos seus recitais, mas banda ou grupo ou... não conheço nenhum que tenha o sitar.

Conhece outros instrumentos indianos? Já disseste tabla ?! Sim.

Reconhece alguma ligação entre géneros musicais de Portugal e da Índia ou Goa? Eu acho que não. Eu acho que cada país tem as suas raízes. A música tradicional portuguesa tem um estilo, a música indiana tem outro estilo, apesar ... soa tudo um bocado ali, junto aos oceanos... **o que é que isso quer dizer, junto aos oceanos?** Não sei, parece que tem ali, no fundo, no fundo, no fundo, tem um cheirinho sempre ali a mar. Mas musicalmente, aquilo que os ouvintes ouvem, epá um estilo não tem nada a ver com outro mas.... **Fado e Mando têm alguma coisa a ver uma coisa com a outra? O Mandó como uma música representativa de Goa.** Cantada? **Sim, o produto final. O cantado e o instrumental. O Fado e o Mandó, encontras alguma semelhança, algum paralelismo, alguma ponte entre uma coisa e outra?** Entre uma coisa e outra não, mas se calhar na tradição donde eles são criados, foram criados se calhar sim. Mas se calhar nos outros países também é assim, porque depois há a música tradicional espanhola, depois há a música tradicional russa, ou seja, acho que, a característica que os une todos, se é isso a pergunta, acho que é mesmo o simbolismo

do país onde ela é criada, logo por aí elas devem estar todas interligadas. Tem a ver penso eu, culturalmente com cada país.

Qual a razão da escolha do sitar neste projeto? Então, como a gente disse anteriormente, como eu disse anteriormente, se o mestre queria fazer uma viagem que, entre Lisboa e Goa, logo por essa razão, se é Goa, se é Índia, tinha que ter o sitar, na minha opinião.

Na impossibilidade de haver um sitar no projeto, qual seria o instrumento escolhido? Na minha opinião? Se calhar uma flauta. **Porquê a flauta?** Porque lá está, também representa a música tradicional indiana, ou de Goa, tem um instrumento de sopro. **Sim, senhor.**

Nesse caso a opção para o Lisboa não sempre por outro instrumento de cordas? Não, acho que não, não sei, se calhar não tinha sentido pôr um violino. **Não tinha?** Acho que não, a linguagem musical dum violino não se enquadra neste projeto. **Ok.** No meu ponto de vista.

A convivência entre o sitar, a guitarra e os restantes instrumentos foi equilibrada? Eu penso que sim, eu penso que sim, eu penso que, acho que é só num ou dois temas que não entra o sitar. Se o álbum tem, eu não se de cor, mas não sei se é 12 ou 13 músicas, e em todas elas entra menos em uma ou duas, então eu acho que sim. **Se ouve guitarra, sitar e outros instrumentos, numa proporção que consideres certa?** Eu acho que sim, porque na minha maneira de olhar para o projeto e de conceber artisticamente a iluminação do projeto, eu sempre criei uma viagem, lá está, de Lisboa a Goa, em que uma forma engraçada a gente sairia de cá do nosso país à noite, começo sempre com uma luz mais fria e mais escura, e então, esses dois temas faz de conta que para mim são um dia ou dois, então quando a gente já está a chegar à Índia, tem nexos entrar a sitar até ao fim. Porque depois, ou seja a viagem é de Lisboa a Goa mas não há o regresso. Então acaba com a sitar. Acho que sim.

Acha que o sitar teve o seu espaço merecido no disco? Sim, sim. Eu acho que foi muito importante a entrada para este projeto, do sitar. Dá um corpo musicalmente, estruturalmente, da melodia que era esse que a gente queria no produto final. **E no espetáculo? Uma coisa é o disco outra coisa é o espetáculo.** Sim. **Também houve, o sitar manteve esse espaço merecido?** Claro. Então se entra um sitar no disco e depois as pessoas vão ver o concerto ao vivo e está lá uma viola ou outro instrumento, então... **Claro, mas eu não me refiro à**

presença, às tantas podia o sitar estar exageradamente presente, ou então não, não, não, mal estar lá? Não eu acho que está bem inserido. Está na quantidade certa!? Eu acho que sim.

Em que escaparate procuraria o disco “Lisgoa”? Se calhar no nacional. Mas existem outros escaparates. Às vezes não estão por nacional e internacional. Pois, se calhar ia ao alternativo. Alternativo? Mas existem outros. Não é ir ao fado, nem ir a música indiana, nem ir ao Pop, nem ir ao Rock. Pode estar no fado, assim como pode estar. Pois pode. Também pode estar no alternativo, lá está, como há uma junção de duas coisas, pode estar no alternativo. Também pode estar no indiano. Alternativo, é essa a expressão que queres mesmo usar? Porque eu pessoalmente vejo o alternativo como aquelas bandas pouco comerciais, e este género tem uma definição característica. Então esquecemos o alternativo e pomos fusão, mas se formos a uma Fnac, não há aonde dizer fusão. Se calhar há o alternativo. Daí aí está, mas é uma fusão, mas... procurar assim... Consideras este projeto um projeto de *world music*? Eu gostava que sim, eu gostava que sim mas, não sei se os nórdicos olhavam para este espetáculo e se o entendiam, não sei se em Espanha, se calhar compreendiam, ou seja, Mas compreendiam o quê? A língua? Ou aquilo que se estava a passar musicalmente? O que se estava a passar musicalmente. Porque é, lá está se aquilo é a fusão do fado com a música indiana, ou seja, é característico de dois países, não sei se, se calhar é uma baboseira que vou dizer, não sei se na Austrália viam isto ..., não sei... não sei. Acho que não é... Mas o início da tua resposta foi “eu gostaria que sim“. Claro, se eu faço parte do projeto, Mas o que é que o teu “gostaria que sim”, significa o quê? Gostarias que a mensagem passasse ou que, ou que o projeto fosse bem aceite no sentido de poderes fazer muitos espetáculos? Gostava sempre de dar a conhecer noutras culturas, noutros países, o projeto onde a gente próprio trabalha. É gratificante a gente chegar a um sítio onde a gente pensa que ninguém nos conhece e depois ter uma sala cheia e a adorarem o concerto e a gente já sai com outra ideia. Agora uma última questão: nós temos uma identidade que é a música goesa ou música indiana, e temos outra identidade que é a música portuguesa. Esta fusão, esta mistura de duas coisas a que se deu o nome de Lisgoa deu origem a uma entidade musical diferente? Ou não passa de uma mistura de duas coisas? Podes repetir? Imagina que por exemplo, temos uma identidade vincada da música indiana e uma identidade vincada da música portuguesa, elas misturam-se e ao fundirem-se uma com a outra deram origem a uma coisa diferente ou apenas à soma das duas? Eu acho que deram origem a uma coisa diferente. Até, depois com o resultado final e trabalhando sobre

esse produto final, podia-se estender, se calhar podia-se estender a outros caminhos. **Haver uma continuidade no trabalho.** Sim, eu penso que sim, na minha opinião.